وداعاً.. للملائكة

قبل أن ينتصف القرن الماضي" وبُعيد الحرب العالمية الثانية" كانت بواكير جيل أدبي جديد تظهر للوجود، وكانت إرهاصات هذا الجيل الأولى حصراً تنبع من الكليات التي ضمّت كثيراً من الشعراء الذين كانت تعتمل في نفوسهم حركة التجديد، كل هذا وجيل العمالقة من الشعراء الكلاسيكيين كان سيد الوسط الثقافي.

لقد لاقت حركة التجديد. شأنها شأن كل حركة جديدة. الأعراض من الأدباء والمثقفين ناهيك عن الجماهير التي كانت القافية ترن في آذانها رنين الصنوج وتعتبر غيرها نشازاً" وهذا شيء طبيعي.

وكانت الريادة الشعرية الحديثة بين شاعرين في آنٍ واحد" نازك الملائكة والسياب يرحمهما الله" وربما تزامنا معاً أو اختلفا بأشهر قليلة.

وقد أرخّت نازك سبقها بقصيدة (الكوليرا) عام ١٩٤٧

يطرح هنا سؤال نفسه.. لماذا ظهرت هذه الحركة في هذا الوقت؟

قلت ان رواد هذه الحركة كانوا من الشباب المنخرطين في الدراسات الأولية، وكانت دار المعلمين العالية هي المنبـــــع الثّرلهذه الثلة الخيرة، وكان اطلاعهم على الآداب الأخرى وخاصة الأدب الأنكليزي وبلغته الأم وما تستجد فيه من حركات جديدة هو المحرك لهؤلاء الشعراء الشباب الذين أحسوا بالقيد الكلاسيكي يطبق على أنفاسهم، ولرغبتهم العارمة بالتجديد سيما وان جميع الشعراء كانوا يكتبون الشعر السائد آنذاك" وهو العمود.

إن ريادة نازك الملائكة للشعر لا تعني أفضليتها على السياب شعرياً وكذلك البياتي غير أن لها فضل الريادة.

ان السياب أو البياتي أفضل شعرياً منها فقد أخذا مساحتيهما عالمياً بجهدهما الخاص ومثابرتهما في حين انغلقت نازك على نفسها لأسباب كثيرة

لم يكد يمضي عقد من الزمن حتى تلقف الستينيون حصراً من الجيل الرائد عصا السبق وبدأوا ينحتون في الصخر والرمل والبحر آثارهم.. ثم ظهرت بواكير حركة جديدة في الشعر وهي قصيدة النثر التي لا تعنيني في هذه الكلمة.

أنحني اعتزازاً لذكرى الشاعرة الرائدة نازك الملائكة على جهدها الخلاق، وستبقى جرساً يرن في ذاكرة الأجيال ماجّد الجديدان.

رئيس التحرير



ملف خاص

نازك الملائكة الشاعرة والناقدة

إعداد : علي الطائي

المسهمون في الملف :

. فاضل ثامر.
. أ. د عبد الكريم راضي جعفر
. د. علياء السعدي
. د. أحمد جواد العتابي
. رزاق ابراهيم حسن

وهناك مختارات من دراسات نقدية عنها كتبها كبار النقاد من عراقيين وعرب

نازك الملائكة/ الشاعرة والناقدة



نازك الملائكة الشاعرة المبدعة والناقدة المتمكنة من البحث النقدي والتنظيري ، التي غابت عنا قبل منتصف هذا العام، اجمع معظم الدارسين في مضماري الشعر والنقد على انها الرائدة الاولى بحق لحركة الشعر الحديث الذي سمي بـ (الشعر الحر) وقد اهلتها مقدمتها التنظيرية التي ضمها ديوانها ((شظايا ورماد)) (١٩٤٩) الشرعية والرسوخ في هذا المسعى الابداعي، اضافة الى العديد من الدراسات التي ناقشت فنون الشعر واللغة والادب والنقد وهي التي جمعتها في كتابها المثير للنقاش((قضايا الشعر المعاصر)) (١٩٦٢)

لقد بدأ هذا التميز اللافت وتواصل بعد صدور ديوانها الاول ((عاشقة الليل)) (١٩٤٧) وكان من الطبيعي أن تحوز الموقع المحوري الأول في تاريخ القصيدة العربية الحديثة، من ناحية اخرى..اذا كان جهد مدرسة الديوان جماعياً كما هو جهد جماعة المهجر لبلورة شكل ومضمون قصيدة عربية حديثة فإن جهد نازك الملائكة في تلازم النقد والشاعرية كان جهداً فردياً ومن الجدير بالذكر ان شجاعة وصمود نازك في تحدي خصوم حركة الشعر الحر كان دليلاً على ايمانها بان الحياة قابلة للتجدد وان الحداثة مآل الفعل الانساني على وجه المعمورة من اجل حياة افضل وفهم اكثر وعياً لادراك قيمة القدرات من الابداعية للبشر القادرين على جعل الحياة اكثر جمالاً ومعاصرة هنا وبعد ان هدأت الزوبعة استطاع الشعر ان يستفيد من نقد نازك وكذلك النقد ان يستفيد من شاعريتها الاصيلة. وتوجهت الدراسات النقدية على وفق مسعى بحثي جاد لدراسة القصيدة العربية الجديدة باخلاص.

مجلة ((الاقلام)) تقدم ملفاً مفتوحاً عن نازك الملائكة الشاعرة والناقدة احتفاء بذكراها وتقديراً لموقعها المتقدم في حركة الشعر العربي الحديث وتواصل مسيرة التجديد فيه التي اشارت الشاعرة في اكثر من دراسة لها انها لن تتوقف عند جهد شاعر تجديدي واحد.

شارك في هذا الملف الاساتذة

1. فاضل ثامر
2. د. عبد الكريم راضي جعفر
3. د. علياء السعدي
4. د. احمد جواد العتابي
5. رزاق ابراهيم حسن

وهناك مختارات من دراسات نقدية كتبها كبار النقاد من عراقيين وعرب عن نازك الملائكة الشاعرة والناقدة يجدها القارئ في هذا الملف الخاص اخترناها بمثابة شهادات موضوعية جاءت عن دراية وخبرة بالجهد الشعري المتميز لهذه الشاعرة المبدعة.

القرين: انشطار الذات الشعرية في تجربة نازك الملائكة.

فاضل ثامر



تتشكل قصيدة((الشخص الثاني))[1] للشاعرة نازك الملائكة، المؤرخة عام ١٩٥٠، والصادرة ضمن ديوان ((قرارة الموجة)) من مقاطع أربعة، كل مقطع يتشكل بدوره من أبيات خمسة، والقصيدة هذه لا تمنح نفسها منذ القراءة الأولى بل تمتنع بعض الشيء عن البوح والاستسلام والبث، وقد تثير لبساً في التأويل والتدليل لدى القارئ على حدٍ سواء.

القصيدة بكاملها هي مجرد فعل تخييلي محض قائم على افتراض شعري يتمثل لغوياً في المقطع الأول لغوياً بتوظيف (لو) التي تستخدم هنا مع الفعل الماضي بوصفها امتناعية، إلا أن جواب الشرط هنا قد حذف بلاغياً ونحوياً كلون من ألوان الانزياح عن العرف والقاعدة لتشكيل شعرية الخطاب الشعري ويخيل لنا الزمن هنا لا يتحدد في إطار الماضي، وإنما ينصرف إلى المستقبل أيضاً.

(لو جئت غداً وعبرتُ حدود الأمس الى غدي الموعود

وشدا فرحاً بمجيئك حتى المعبر والباب المسدود

ولقيتك أبحث فيكَ عن المتبقي عن أمسي المفقود

في هذا الجزء من المقطع الأول تتشكل ثنائية (أنا. أنت) التي توحي بوجود علاقة حب بين ذات الشاعر. أو قناعها. والاخر الذي قد يأتي. ألا أن هذه الثنائية سرعان ما تتعرض للتزعزع وتنقطع التجربة العاطفية باقتحام ظل جديدة لثنائية أخرى على وشك التشكيل، وهذا ما يتضح في البيتين المتبقيين من المقطع الأول:

((لو جئت ولم أجد الماثل في الحاني

وأطل على روحي منك الشخص الثاني))

هنا تنهمك الشاعرة في لعبة نرجسية مرآتيه تدمر فيها اكتمال التواصل مع الحبيب وتركز على ذاتها المنشطرة الى ذاتين: الشخص الاول: ويمثل ذات الشاعرة الماضية، وهي ذات متمردة وشيطانية ، كما سنرى لاحقاً، فهنا يتحول الآخر، أو بشكل أدق المخاطب (أنت) الى مرآة: ترى فيها الشاعرة ذاتها او هذا ما تتوقعه، الا انها تخشى ان تخدعها مرآة الآخر فلا تقدم لها ذاتها الماثلة وإنما تقدم لها صورة الشخص الثاني، وهكذا راح ينتفي تدريجيا وجود الآخر ويتحول الى مجرد((وسيط)) لاستحضار الشخص الثاني ، الذي هو ((القرين)) للذات الشعرية الاولى.

في المقطع الثاني تقدم لنا القصيدة جملة شعرية خبرية، ضمن نسق سردي واضح، يكشف عن سيرورة تشكل الشخص الثاني بوصفه وجهاً آخر للخطيئة التي يجب أن تنسى أو يسدل الستار عليها :

((الشخص الثاني، من أعماق شهور التيه المطمورة حاكته دقائق تلكم الأيام الجانية المغرورة وترسب في عينيه تثاقلها ورؤاها المذعورة)).

ويظل الشك يساور الشاعرة في أن تعكس مرآة الآخر هذا الوجه الذي حاكته دقائق تلك الايام لامذعورة وأن تفاجأ بأطلالة الشخص الثاني عبر مرآة الآخر ((وسيطاً))!

((وسأبحث فيك عن الماضي في اطمئنان

فيفاجئ لهفتي الحرى الشخص الثاني))

وتتسع هواجس الشاعرة وهي تتخيل مجيء الآخر (المخاطب) لا بوصفه حبيباً تتوق اليه بل بوصفه وسيطاً عاكساً للآخر. وتتحقق في المقطع الثالث درجة قلقة من درجات التوازن بين الشخص الاول والشخص الثاني في مرآة الآخر. اذ يعكس وجه الآخر ثنائية الشخص الأول/ الشخص الثاني معاً في هيئة ظلين وضدين يستحيل فصلهما :

((وهناك على الوجه الحساس الحي الصمت أرى ظلين

ومكان الواحد في عينيك المرهفتين أحس اثنين

ويقابلني الشخصان معاً وسدى ارجو فصل الضدين))

ويتضح لنا من هذا المقطع أن هذين الظلين، المتضادين، هما ظل الشخص الأول (أو ذات الشاعر، الراوي) والشخص الثاني (ذات الشاعرة الآثمة او الخاطئة) ، ولا يمكن لهما أن يمثلا الآخر أو المحب، كما يتصور ذلك الدكتور جلال الخياط [2] الذي يذهب الى الاعتقاد بأن المحب في هذا المقطع يمتلك شخصيتين: الأولى وهمية تخلقها الشاعرة له، والثانية شخصيته الحقيقية، فالصورةالمرآتية هنا هي صورة ذاتي الشاعرة المتمثلين في ثنائية الشخص الأول/ الشخص الثاني التي تبدأ بإزاحة ثنائية انا المتكلم/ أنت المخاطب التي راحت تسير تدريجياً في طريق الانحلال، لكن هذا التوازن القلق بين الذاتين سرعان ما يبدأ بالانهيار عندما يبدأ الشخص الثاني بالتجسد في مرآة الآخر

((وسأسأل عما خلفه لي عامان

من وجهك والرد جبين الشخص الثاني))

فتساؤلات الشاعرة عما خلفه فراق عامين على لقاء الحبيب يأتي في شكل جواب مرآتي عبر هيمنة الشخص الثاني كلياً وانزياح الشخص الأول، وهذا أيضاً ما يكرسه المقطع الرابع والأخير:

((وسيسكن هذا الشخص الثاني الاحمق

حتى في البسمات

سيمد برودته في رقة صوتك، في لين النبرات

وسير مقتي في خبث ، مختبئاً حتى خلف الكلمات

ولمن اشكو هذا المخلوق الشيطاني

والأول فيك محته يد الشخص الثاني؟))

في هذا المقطع تنحل ثنائية (الشخص الاول/ الشخص الثاني) الضدية بهيمنة الشخص الثاني على المشهد المرآتي كله، فهو قد سكن في البسمات وفي رقة الصوت وفي لين النبرات، وسيزهو بانتصاره وهو يرمق ((في خبث)) الشخص الأول، أو ذات الشاعرة الراهنة ساخراً، ومتوجاً انتصاره خلف الكلمات أيضاً، وهو ما يتحقق أيضاً، فالشخص الثاني يهيمن لا بوصفه هاجساً أو ظلاً بل بوصفه مهيمنة لسانية أيضاً، فهذه القصيدة التي تتكون من عشرين بيتاً يشغل فيها الشخص الثاني ثلاثة عشر بيتاً، كما يشارك الشخص الآخر في ثلاثة أبيات أخرى، فيكون حضوره متمثلاً في ستة عشر بيتاً بينما لا يحتل الشخص الأول إلا مساحة محدودة للغاية هي ما تبقى من أبيات القصيدة العشرين، وتدرك الشاعرة هزيمة شخصها الأول الذي ((محته يد الشخص الثاني))، فتختتم قصيدتها . المبنية على افتراض تخييلي لم يتحقق أصلاً في الواقع . بتساؤل بائس غير مجد، وكأنها تعلن هزيمتها :

((ولمن اشكو هذا المخلوق الشيطاني

والأول فيك محته يد الشخص الثاني))

وتتضح لنا من هذه السيرورة عملية تشكل وانحلال سلسلة من الثنائيات الضدية وانشطارها :

في البدء تتشكل ثنائية ضدية أساسية هي ثنائية : أنا المخاطب (المتكلم)/ أنت المخاطب التي سرعان ما تبدأ بالانحلال عن طريق انحلال أنا المخاطب (المتكلم) الى ذاتين في شكل ثنائية ضدية هي ثنائية الشخص الأول (ذات الشاعرة الراهنة)/ الشخص الثاني(أو ذات الشاعرة الشيطانية) كما يتضح ذلك في الخطاطة التالية/

(الشخص الأول)((أنا المتكلم أنت المخاطب الشخص الأول الشخص الثاني

الا أن هذه الثنائية الجديدة سرعان ما تنحل هي الاخرى بهيمنة الشخص الثاني على الصورة المرآتية المنعكسة في ذات الآخر، وفي لغة القصيدة ((خلف الكلمات)) كمهيمنة لسانية. ويمكن أن نلاحظ هنا أن الثنائية الأولى (أنا / أنت) تنحل أمام تضخم ذات الشاعرة النرجسية ، فتقطع الطريق على فعل عاطفي وتوق إنساني لتستحيل الى صراع ضدي داخلي، على مستوى الأنا، مخلفة انشطاراً في ذات الشاعرة الرومانسية بين الوجهين العقلاني المحافظ، الراهن ، الأبولوني أو الأنا العليا الفرويدية . والعاطفي . المتمرد الشيطاني الماضي، الديونيسوسي و((الهوا)) و((اللبيدو)) الفرويدي، ينتهي . على مستوى التخيل طبعاً . الى أنها صورة الشخص الثاني أو ((القرين)) الذي يمثل عناصر الحيوية والتمرد والعاطفية في ذات الشاعرة، والشاعرة في كل هذا إنما تحقق هذه الهيمنة على مستوى التخييل فقط . وهي في



أعماقها تود لو ان الشخص الثاني يهيمن على مستوى الواقع ولكنها لا تتيح له الفرصة بالهيمنة والتجسد واقعياً بسبب قوة النزعة العقلانية، وانكفاء الشخصية وعزوفها عن ما هو حسي وأرضي.

والقصيدة بعد هذا تتيح امكانية تقديم قراءات تأويلية مغايرة. فنحن لا ننظر الى الآخر بوصفه مجرد وسيط او مرآة عاكسة، تعكس ذاتي الشاعرة، بل بوصفه خالقاً وفاعلاً : فهو الذي شاء ان يختار ((الشخص الثاني)) انموذجاً للحب والتواصل واقصى الشخص الأول او نحاه جانباً، والشاعرة إنما تتطلع اليه وترقب لهفته، فكأنها لتقرأ خياراته بين الشخصين ، وتدرك في النهاية ان الآخر، قد اختار ذاتها الاخرى المقصاة من قبلها لحسيتها وربما لشهوانيتها ايضاً، وهي تأويلية تتيح لنا الفرصة لإعادة ترتيب حركات القصيدة الأربع على ضوء جديد.

لكننا في كلتا القراءتين سنصل الى كشف حقيقة الذات المنشطرة عند الشاعرة والتي تظل في الكثير من تجارب الشاعر الرومانسية المختلفة فلو عدنا الى قصيدة ((وجوه ومرايا)) [3] المؤرخة في عام ١٩٤٧ من ديوان ((شظايا ورماد)) لوجدنا مثالاً معبراً عن حالة الانشطار هذه إذ يتحقق في هذه القصيدة انشطار بين الأنا والذات، وخاصة في المقاطع الثلاثة الأخيرة من القصيدة التي تكاد تشكل قصيدة مستقلة تتمحور حول فعل المرآة ايضاً فبعد ان تتطلع الشاعرة في مرآة حقيقية هذه المرة، تصطدم بكائن شاحب في وجهها:

((في صفاء المرآة حدقت في طيفي طويلاً والشك في مقلتيا

كائن شاحب يحدق في وجهي مثلي محيراً مطوياً

هذه هذه أنا ليس من شك فلم لا أمسها بيديا

لم لا استطيع أن ألمس الذات وأمحو تحركي الابديا؟))

هنا تجتاح (أنا) الشاعرة، رغبة الالتحام الصوفي مع (ذاتها) لكنها تصطدم بالمستحيل ((ثم ماذا ، أمد في شوق عميق فلا اعانق ذاتي)) لكن الشاعرة تصطدم ببرودة المرآة والزجاج الجبار:

صدمة صدمة تمزق روحي

ليس الا برودة المرآة

الزجاج الجبار شف ولكن

عن مثال مشوه للحياة

عن كيان رسمته انا وحدي

فإذا غبت غاب في الظلمات))

هنا يتصاعد الصراع بين ثنائية الأنا/ الذات، وتقرر الأنا تحطيم المرآة ذاتها في محاولة لقتل الأنا:

((الكيان الممسوخ ها انا امحوه كفاه هزءا بنار اسايا

ضربة من يدي تحطمت المرآة فوق الثرى وعادت شظايا لكن الشاعرة. أو اناها. تكتشف العنجهية الجديدة، فهي لم تحسم هذه الازدواجية الثنائية ولم تقدر على امحاء صورة الأنا المشوهة، لأن المرآة قد تشظت هي الأخرى في ألف من شظايا، فتود لو أنها صانت المرآة كي لا تواجه ألف وجه بدل وجه واحد:



((ليتني كنت صنتها عاد وجهي

الف وجه تطل منها الضحايا

ليتني كنت صنتها ليتني

اعلم كيف المرآة عادت مرايا))

وهكذا فمثلما ظل نرسيس يحدق في صفحة الماء فراى وجهه او ذاته الأخرى فحاول امتلاكها والالتحام معها عن طريق الهبوط الى الماء، تعمد (أنا) الشاعرة بعد أن عجزت من امتلاك (الذات) والألتحام معها الى تحطيم المرآة. في حالة نرسيس بتحقيق الفعل الاتصالي النرسيسي بالذات، أما في حالة مرآة نازك الملائكة فيخفق فعل الاتصال النرسيسي بالذات، وهو ايضاً ما وجدناه في مرآة الآخر في قصيدة ((الشخص الثاني)) فالشاعرة التي تمثل الشخص الأول، ولا تجد عبر مرآة الآخر ذاتها الراهنة والشخص الثاني والذات المقصاة الشيطانية، هنا يتوقف هذا الالتحام النرسيسي بالذات الاخرى وتفشل في امحاء الأصل.

يمكن القول أن مرايا نازك الملائكة الحقيقية، والبشرية هي مرايا مضاءة بمعنى أنها تقدم الوجه الآخر للثنائية الضدية، لما هو باطني، اما الوجه الآخر، المرئي الظاهري، فيغيب عن سطح المرآة وهذا هو ما يجسد هذا الاحساس الدائم بانشطار الشخصية الرومانسية في الكثير من تجارب الشاعرة نازك الملائكة وهو موقف يرتبط بكامل تجربتها الشعرية والانسانية والحياتية والعاطفية ورؤياها للعالم.

والآن، ترى ما هي دلالة هذا التمركز حول الذات في القصيدة العربية الحديثة؟

قد يبدو غريباً مثل هذا التساؤل حول دلالة ظاهرة التمركز حول الذات في القصيدة العربية الحديثة. فالشعر الحديث، ومنه شعرنا العربي الحديث، شعر غنائي في الجوهر وقد ظل يحمل هذه الخاصية الاساسية على الرغم من موجات الحداثة المتعاقبة التي شهدها شعرنا الحديث، ولذا تظل الذات هي المركز الاساسي لكل خطاب شعري غنائي، ما دام هذا الشعر يتحرك داخل فضاء الجنس الشعري الغنائي ولم ينتقل الى اجناس موضوعية (مثل الشعر المسرحي مثلاً)

ان هذا الحكم لا يتعارض مع حقيقة أن الشعر الحديث، ومنه شعرنا العربي الحديث، قد اغتنى بعناصر موضوعية كثيرة ودخلت الى نسيجة أصوات شعرية متعددة منها أصوات شعرية حوارية وموضوعية وقدم تنويعات بنيوية في إطار قصيدة القناع والقصيدة الحكائية (البالادية) والقصيدة البصرية وقصيدة المشهد الشعري، الا ان ذلك لم ينقل هذا الشعر من خاصيته المركزية بوصفه شعراً غنائياً يمنح فرصة كبيرة لحضور الذات والأنا الشعرية، الى فضاء مغاير هو فضاء الشعر الموضوعي حيث يخبو او يتلاشى صوت الأنا الشعرية وتبرز حالة يمكن أن نسميها بحالة الأنا الشعرية في درجة الصفر كما نجد في بعض انماط الشعر الدرامي. فالشاعر الغنائي يظل ذلك الرائي الذي يستنطق المرئيات والأشياء، ويعيد انسنتها وهو كما يقول الشاعر والفيلسوف الصيني



القديم (لوتشي): ((يجلس على محور الأشياء ويتأمل في سر الكون)).

ومع ذلك فإن التساؤل المطروح حول دلالة هذا التمركز المفرط حول الذات في شعرنا الحديث له دلالاته ومبرراته أيضاً، ففي كل خطاب شعري غنائي لا تشكل انا الشاعر الا احد العناصر البنيوية الأساسية، وهي لا تمثل نسبة ثابتة أو واحدة في مختلف التجارب الشعرية الغنائية القديمة منها والحديثة على السواء، فقد تشغل نسبة متوازنة مع مكونات النص الشعري ، وقد تتضخم فتهيمن على المناخ الشعري وقد تنزوي او تتوارى بمكر وحياء أو بمواربة مقصودة، وهذا التباين في درجة حضور الأنا الشعرية ربما هو ما يميز مرحلة شعرية معينة عن مرحلة شعرية أخرى، أو شاعر معين من مرحلة محددة عن شاعر آخر ضمن تلك المرحلة. فالأنا الشعرية في الشعر الرومانسي تختلف اختلافاً جذرياً عن الأنا الشعرية في الشعر الكلاسيكي، كما ان هذه الأنا تختلف في الدرجة والحضور والتأثير في التجارب الشعرية الحديثة والحداثية بشكل خاص. ((أنا)) الشاعر الرومانسي انا متضخمة بصورة شبه مرضية، فالعالم الخارجي، وكذلك العالم الداخلي يمران من خلال هذه البؤرة الذاتية ولذا تكتسب كل الأشياء طابعاً ذاتياً عبر إسقاط مباشر على الأشياء والمحسوسات والمرئيات، أما ((أنا)) الشاعر الكلاسيكي ، فهي في الغالب أنا عقلانية متوازنة تخضع لضوابط المنطق والعقل والعرف الاجتماعي ولا يمتلك ذلك الانفلات الصاخب للذات الرومانسية. أما ذات الشاعر الحديث والحداثي، ومنه الشاعر الواقعي . فهي تتحرك ضمن مدى متباين وتهضم خلال ذلك الكثير من العناصر الموضوعية، غير الذاتية، وتمزج أحياناً بين الذات الرومانسية والذات الكلاسيكية في ((توليفه)) جديدة غير مستقرة تماماً ففي قصيدة القناع مثلاً يحاول الشاعر الحديث أن يتوارى خلف قناع شخصية تأريخية أو موضوعية خارج نطاق ذاته الشعرية ، لكن الذات الشعرية تتسرب على الرغم من كل تحوطات الشاعر فيشكل حضورها مؤشراً على الجوهر الغنائي للتجربة الشعرية الحديثة.

ولكن، وضمن هذا الإطار الواسع، كيف نقيم هذا الحضور الضاج لأنا الشاعر في الكثير من التجارب الشعرية العربية الحداثية؟ هل يمكن القول أن ذلك يمثل عودة الى لون من الغنائية الخالصة وانقطاعاً عن العناصر الموضوعية التي اغتنت بها القصيدة الحداثية؟ أهي عودة الى لون من الرومانسية المتأخرة أم هو مظهر لعودة القصيدة التقليدية؟ هذه وغيرها من التساؤلات قد تتبادر الى الذهن ونحن بصدد فحص مثل هذه الاشكالية.

في تقديري ان الشاعر العربي الحداثي اليوم يشعر بأنه مهروس حتى النخاع تحت كماشة ضغوط داخلية وخارجية رهيبة وانه يحاول أن يعبر عن توجعه هذا مطلقاً صرخة استغاثة أخيرة قبل أن يبتلعه الموج الأسود وهذا الطوفان القادم من كل مكان والمتمثل في الاحساس المدمر بالتهميش والدونية إزاء موجات العولمة الخارجية وإكتساح النزعة الاستهلاكية لكل القيم. فلم يعد شعر الشاعر الحديث ((ديوان العرب))، ولم يعد الشاعر((صناجة العرب)) ولا رائيها وصوتها : أصبح يقف في أقصى درجات السلم الاجتماعي تحاصره الكوابيس أينما يولي وجهه ويشعر. بالبارانويا . وبانعدام الاوكسجين النقي اللازم للحياة والابداع .. إنه مثل طريدة سقطت في فخ هلامي لزج، فهل يسعفه صوته الشخصي أو ذاته الشعرية الجريحة في مواجهة كل هذا الانسحاق والاحباط والخسران؟.

ترى هل ستكون أنا الشاعر هي طوق النجاة الأخير الذي يعبر به هذه المتاهة المرعبة أم هي راية بيضاء مرفوعة في وجه هذا الاخطبوط الملامرئي؟.

الهوامش:

1. الملائكة ، نازك ((الديوان))، الجزء الثاني، دار العودة بيروت (ط١) ١٩٧١ ص ٣٣٦.
2. الخياط، د. جلال ، الشعر العراقي الحديث: مرحلة وتطور((دار صادر بيروت ، ط١، ١٩٧٠، ص١٦٤.
3. الملائكة ، نازك، ((الديوان))، الجزء الثاني - مرجع سابق - ص١٦٤.

الحياة والموت في شعر نازك الملائكة ـ الثنائية الضدية والثنائية المتوافقة

أ.د. عبد الكريم راضي جعفر

يعاني الشاعر الوجداني من اغتراب شديد الوطأة على النفس، ذلك مالا يختلف عليه اثنان. ومن شأن هذه الوطأة أنْ تولد مشاعر حزينة تصل، في كثير من الاحايين. الى حد الاختناق.

وتلبد هذه المشاعر في مساحة الوجدان حري أن يلفت نظر الشاعر الى تفحص الحياة وجدواها، وأن يحدّق في



الموت. النتيجة الحتمية للمخلوقات.

وارتباط الاغتراب بالموت ارتباط وثيق" لأن الموت يشير الى العزلة، إذ إن الانسان عند الموت ((يعاني العزلة المطلقة)) [1] " غير أنَّ الوجه الآخر للموت يرتبط بسمة إنسانية تفضي الى التشبث بالحياة، إذ لو ((مورست الحياة كما لو كانت شيئاً يمتلك، لكان الخوف ليس خوفاً من الموت، وانما هو خوف من فقدان اشياء يملكها الشخص، والجسد، والذات، والهوية، والممتلكات، الخوف من السقوط في اللاهوية.. الخوف من أن يصير الشخص شيئاً مفقوداً)) [2]

ان الحياة والموت وجهان لحالة واحدة، ولا يمكن لأي بشر أن ينفي احساسه بهما" غير أن احساس الشاعر بهما. لعلة الحساسية المفرطة. وقدرته على رؤية مالايراه الآخرون، والتفكير بهذه الثنائية على قدر اتساع الرؤية أو ضيقها، أقول ان الاحساس والتفكير بهما هيمنا على روح الشعراء الوجدانيين للمعاناة الحادة التي تسكن وجداناتهم التي تضاد مع الحياة الموضوعية، وبنيتها الاجتماعية التي تفترق عن الحياة المجترحة من احساساتهم التواقة الى عالم الحلم والمثال.

ان الموقــف من الحياة والموت، موقــف يرتبــط ـ انحسارا، أو فيضاً ـ بمزاج الشاعر، ودرجة التكثيف الانفعالي، ووعيه، ونظرته الى الكون، وبــنيته الثقافية. وفي هذه البـنية المنصهرة، كشف لموقف ذاتي يتحـرك الشــاعر من خلاله في تقــييم حــركة الوجدان بــازاء ما يلتقــط ، لتصبــح زاوية النظر الى الموقف قـيمة تعبـيرية ترى ما تراه، فناً وموضوعاً. فالحياة ـ مـن زاويـة نظـر محاصـرة الظـرف ، وربمـا النزعة التشاؤمية ـ لا شيء فيها سوى النكد، والهم، والآلام ، ولذلك ، فهي عند بعضهم ، لا تساوي شيئاً، ولو كان بمقـدوره أن يبـيعها ، لكان الثمن، في درجته العليا خياليا لا يصدق. إنها بثمن شروى نقير.

ونازك الملائكة واحدة من حزمة الشعراء الوجدانيين الذين يتربـعون على عرش الشـعر العربـي الوجداني الحديـث، والذيـن دخلـوا في دائـرة ثنائيـة الحيــاة والموت.

ان الاحساس بتفاهة الحياة وعبثيتها، غير متأتٍ ـ عند نازك الملائكة ـ من فجيعة الحياة نفسها، بل من فجيعة الموت، إذ إنه((الوجود ـ الموجه ـ نحـو ـ النهائيـة))[3] كما يعرفه هيدجر. ولذلك فان ما يلقــب بــ (الحياة)، ليس سوى خطوط تلاشٍ، وأصداء لا تبل الظمأ:

أهذا إذن مالقبوه الحياة؟

خطوط نظل نخططها فوق وجه المياه؟

وأصداء اغنية فظة لا تمس الشفاه؟

وهذا إذن هو سر الوجود؟

ليال ممزقة لا تعود؟[4]

وتخلق نازك للحــياة ـ في نص آخر ـ جواً اســطورياً ، يتســاوق مع نظرتها للحــياة. ويتركزهدف رسـم هذا الجو، المثير للرعب، حــول شبــكة لفظية تؤشـــر المعادل: (الموت). تقول في قصيدتها (خرافات)

قالوا الحياة

هي لون عيني ميت

هي وقع خطو القائل المتلفت

أيامها المتجعدات

كالمعطف المسموم ينضح بالممات

احلامها بسمات سعلاة مخدرة العيون

ووراء بسمتها المنون[5]

إن نضح الموت يكشــف تفلســف الماهية، ليقابــل الحياة التي تعني الموت .. ويكفي أن أشير الى شبــكة توزيع الالفاظ الدالة على الموت: (عيني ميت، خطو القـائل ـ موت وخوف من موت، تجعد الايام ـ انحدار الى ضفة الموت، ثم الممات، والمنون).

إن الحديث عن موضوعة الحياة في شــــــعر نازك الملائكة، يعني ، بــالضرورة، الحديث عن الموت، إذ إن التركيبــة الوجدانية الخاصة بــها، ترى الحياة بمنظار قـــاتم، لافتراق تفصيلاتها، وجزيئاتها، عما ينسجه قلبـها، لاعقـلها، فان الموت يصبــح ، تارة، روحـا هائمة تهفو اليها نفوسـهم، تواقـة، وغولا يثير مأســاة كبرى، تارة اخرى، وبــعثا لحياة جديدة، ثالثة.

إن موقــف نازك من الموت موقــفان متضادان. الاول: اقـتران عاطفي يمتلئ بـالحب لهذا القـادم ذي الجبـين الأبـيض. وهذا ما تكشــفه قـصيدتها (ثلاث مرات لأمي)، إذ يكون الحزن معادلاً للموت تماماً. وحـــب الحزن يعني المتوافق مع الموت.

تقول:

افسحو الدرب له، للقادم الصافي الشعور

للغلام المرهف السابح في بحر أريج،

ذي الجبين الأبيض السارق اسرار الثلوج

انه جاء الينا عابرا خصب المرور

انه أهدأ من ماء الغدير

فاحذروا أن تجرحوه بالضجيج

انه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول

ساكن الامسية الغرقى بأحزان خفية

والزوايا الغيهبيات السكون الشفقية

أبدا يجرحه النوح ويضنيه العويلْ

فليكن من صمتنا ظل ظليلْ

يتلقاه واحضان خفية[6]

إنَّ الرؤية التي تقدمها نازك ليست رؤية تجربة، لأنَّ الموت لا يجرب، وانما رؤية وعي بالموت تتكئ على رؤيتها الى الحزن.

ولأجل اقامة هذه الرؤية على دعائم تصويرية تتواءم مع حركة مدّ الوجدان، فانها لجأت الى تشخيص الموت: (الغلام ذي الجبين الابيض). وليس اعتباطاً مجيء التشخيص مخصوصاً بالغلام، وانما اختارت اللفظة مكانها من حركة النفس لمنح الموت صفة اليفاعة والنشاط الخالد. ولعل هذا متأتٍ من خزين ديني موروث. وبالتحديد من وصف غلمان الجنة((ويطوف عليهم غلمان لهم كأنهم لؤلؤ مكنون))[7].

ان القيمة التعبيرية التي يحملها النص تجري في مجرى دلالي يشير الى الحدب الذي تمنحه الشاعرة الى هذا القادم الساكن في (الزوايا الغيهبيات السكون الشفقية).

واذا كان التشخيص يهدف الى تكثيف الدافع الانفعالي تعبيرا عن حب للموت، فان إقامة الطقوس لاستقباله يصبح جزءاً متمماً للفرح. تقول.

نحن هيأنا له حباً وتقديراً ونجوى

وتهيأنا للقياه عيوناً وشفاها

وسنلقاه مصلين كما نلقي إلها

وسنهديه أنفجار الأدمع العذبة سلوى

وسنحبوه أسىً أقوى وأقوى

وسنعطيه عيونا وجباها[8]

و(الصلاة). هنا. تعبير عن عبادة. والمعيار الأساس لخضوع بشريتها لـ(الاله)، واستحقاق الطاعة له يكون مساويا لما تحمله (الادمع العذبة)، من سلوى، ثم منحه العيون والجباه. وفي هذا مغادرة للحياة والاطمئنان الى الموت" لأنه يدخلها الى عالم الكمال والجمال الذي يستحق أن تراق الحياة من أجله.



ولعل تلك اللوحات التصويرية تجري لتصب في هذا العالم الذي يفتن نازك: الموت، بوصفه((المخلص النهائي المفضي من القلق الى الطمأنينة))[9]

واذا كانت تلك القيمة التعبيرية، أو مأت الى حب جارف للموت فانها (نازك)، في قصيدتها (احزان الشباب) تسميه بأسمه، وهي تفتح ابواب حياتها للموت راضية مرضية، بعد أن تتم(لحنها) الذي يكون قد منح الخلود:

فاذاأتممت لحني كما أهوى

فماذا أريده من حياتي؟

ليس في الكون بعد شعري

ما يغري فؤادي فمرحبا بالممات

سوف ألقى الموت المحبب روحا

شاعريا يحب صمت التراب

وفؤادي يرى الممات شبابا

للمنى والشعور اي شباب

سوف ألقاك غيرمحزونة ياموت في ميعه الشباب الفريد

وعزائي اني تركت ورائي

لحني السرمدي ملء الوجود [10]

والمعادل الزمني للموت، هنا، هو : (فؤادي يرى الممات شبابا)، تعبيرا عن النشاط (اي شباب)، والابداع (روحا شاعريا)، والقوة المؤثرة.

ان الضغط الحاصل على وجدان الشاعرة، قد سوغ لها أن تحيل الموت حياة اخرى تتجسد في الابداع، غير انها . في نص آخر. تتشبث بالحياة، وسبيلها الى ذلك، التمرد، والايمان بالغد المؤديان الى اندحار الموت. وبذلك يصبح موقفها من الموت، موقفا من الحياة. ففي قصيدتها (قبر ينفجر) تكتمل بنية رثاء النفس، بمنحى جديد يفارق من يقف عاجزاً ليذرف الدمع السخين على (الشباب).. إنها ارادة من يتعلق باسنانه بالحياة. تقول:

ناديت اكداس الرمال: تفجري

وهتفت يا روح الممات، تمزقي

وصرخت بالارض الدنيئة إرفعي

أسر التراب عن الشباب المرهق

وأنا على صدر التراب تمرد

حرّ ونار توثبٍ وتحرق

لم يبق الا أن يحطم ساعدي

هذي القيود وهاً أنا، هذي يدي!

سأفجر القبر الصغير حجارة

وأطير من أمسي القريب الى غدي

وسأصرع الموت الضعيف وانثني

بمخاوفي وسعادتي وتنهدي

....

انا حية يا أرض هذي نغمتي

هذا نشيد فؤادي المتكلم [11]

الموت . هنا . اداة ضعيفة مغلوبة، بتحقق ارادة الشاعرة، والتشبث بالحياة، من زاوية النظر الى صورتها(سأفجر القبر الصغير)، يعني خلق حياة جديدة، وهذا ما تشير اليها صورتها (فاذا الحياة مشيحة عن صرختي)، ويوحي بها عبورها من الأمس(القريب) الى غدها.

من هنا يغدو الكون . بعد اندحار الموت . كوناً جميلاً ملهماً" وتغدو الصرخة: (انا حية) ، صرخة تشف بالموت.

والزمن، عند نازك، مساوٍ للموت. فدقائقه التي تغذ السير دنو الى حافات الموت، والهرب منه يعني نحتاً لقوة قدرية خفية سرمدية ترسم وجهين لطريق واحدة بمعنى آخر: ان الفرار من هذا الصامد (كصمود الزمن) تطمين لعودٍ آخر، مثلما هو استجماع لقوة طاردة تفتح ذراعيها لبث موقف مقتٍ شديد. تقول في قصيدتها (الافعوان):

أين أمشي؟ مللت الدروب

وسئمت المروج

والعدو الخفي اللجوج

لم يزل يقتفي خطواتي، فأين الهروب؟

الممرات والطرق الذاهبات

بالأغاني الى كل افق غريب

ودروب الحياة

والدهاليز في ظلمات الدجى الحالكات

وزوايا النهار الجديب

جبتها كلها، وعدوي الخفي العنيد

صامد كجبال الجليد

في الشمال البعيد

صامد كصمود النجوم

في عيون جفاها الرقاد

ورمتها اكف الهموم

بجراح السهاد

صامد كصمود الزمن[12]

وحـالة المقـت هذه متولدة من كون (الافعوان) أداة لخنق روحٍ تتشهى النضارة:

وعدوي المخيفْ

مقلتاه تمج الخريف

فوق روحٍ تريد الربيع[13]

وعين نازك المستبـصرة، تحيل ذلك العدو الى (غول) ينضح غداً ميتاً، لا يمكن أن يمد الوجدان له أسبـاب الالتقاء والاطمئنان. وفي هذا تشكيل يشير الى القوة الجبـارة: (الموت)، المطاردة التي تثير رهبة وخوفاً ومقتاً.

هكذا كانت نازك الملائكة في ثنائية الحياة والموت، تحفر باظفارها الشعرية توافقاً وتضاداً.

الإحالات:

(1) العزلة والمجتمع، نيقولاي برديانف، ١٠٣.
(2) الانسان بين الجوهر والمظهر، اريك فروم، ١٣٥.
(3) العزلة والمجتمع، ١٤١.
(4) شظايا ورماد، ديوانها ١٠٠/٢
(5) المصدر نفسه، ٨٢.
(6) قراره الموجة، المصدر نفسه، ٣١٣،٣١٤
(7) سورة الطور : ٢٤
(8) قرارة الموجة، ديوانها٣١٥/٢.
(9) الموت والعبقرية، عبد الرحمن بدوي٣٩٢.
(10) مأساة الحياة، ديوانها٢١٨/١.
(11) شظايا ورماد، ديوانها ١٦٨/٢، ١٦٩.
(12) المصدر نفسه، ٧٥/٢، ٧٦
(13) المكان نفسه.

نازك الملائكة الشاعرة والناقدة

قالوا فيها :

لقد تقدم منظور (نازك) النقدي على معاصريها كثيراً حين نبهت صراحة الى ان الموضوع ((اتفه عناصر القصيدة)) وان الهيكل (الذي تعني بـه الاسـلوب الذي يختاره الشـاعر لعرض الموضوع) هو اهم عناصر القصيدة. فالقصيدة عندها ((ليسـت موضوعاً وحسـب، وانما هي موضوع مبني في هيكل))

الناقد حاتم الصكر

من بحثه((نازك الملائكة ناقدة ((من زاوية التوصيل والتلقي)) ١٩٩٥

لا شك ان تجربة نازك الملائكة الشـعرية والدور الذي لعبتـه في مجال النقـد الشـعري في مطلع الحركة الشـعرية الحديثة مهّدا لها لكي تتبوأ سـريعاً اكبر مركز أدبـي في تلك الفترة، وهو أعظم مستوى أدبي وصلت اليه إمراة عربية حتى ذلك الوقت.

لقد برزت الى ميدان الادب قائدة رائدة في الحقلين الشـعري والنقـدي وحمل اسمها في فترة الخمسينات فترة التجريب الحاد في الشعر العربي، رنّةً سحرية والقاً بـاهراً في العالم العربـي كله، وهذا انجاز لا يستطيع احد أن يأخذه منها...

وبهذا فإن انجازات نازك الملائكة مَأْثرة انسانية كبـيرة ومَثّل متوهج على تفوق المراة المبـدعة وقدرتها على تجاوز مثالب عصرها.

د. سلمى الخضراء الجيوسي

من بحثها/ المراة وصورة المراة

عند نازك الملائكة/ امريكا

البنى السردية: الواقعية الشخصية في القصيدة الملائكية

د. علياء سعدي
الجامعة المستنصرية/ كلية التربية



تبدأ الشعرية من نقطة في فضاء مفتوح، اذ تجترح طريقها من احداث التآلف بين المتضادات منطلقة من ارضية استنطاق ((الخصائص المجردة التي تصنع منها اداة الحدث الادبي اي الادبية الشعرية)) [1]، اذ يبدأ هذا التكوين من نقطة بؤرية يلتقي فيها الشعر والنثر، لذلك فـ((إن الشعرية تستند الى قاعدة الادب كله سواء اكان منظوماً أولاً، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص باعمال نثرية)) [2]

ويعد الخيال مصدراً اساساً من مصادر تمويل طرفي الخطاب الادبي: الشعر والنثر، اذ يعمل على تشكيل الاجزاء في الكيان النصي استناداً الى قاعدة التجربة التي تمسك بلجام تدفقه، فعلى الرغم من انه يشكل عالماً لا حقيقة له، وقد يصل الى عالم متسام بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم في النهاية لا يمكن صياغته وتشكيله او التعبير عنه الا من خلال جزئيات وعناصر ادركها الحس)) [3].

وكان من الطبيعي ان تلجأ الشاعرة نازك الملائكة الى طريق لاقامة حضور ملموس لواقعها شعراً، يلتقط البيئة المميزة، فظهرت

بعض قصائدها محاكاة استيحائية للواقع تكتسب فردانية شخصية، بالتخلي عن جزء لا يستهان به من قوة الواقع المرجعية وهو دافع الشاعرة لاختطاطها لطريق الشعر الحر مفهوماً جديداً في المضمون والشكل في بواعثه بعد ان قربت جمرة الرومانيكية الى الانطفاء، وهي بهذا تشظ ايضاً لواء المصورين الذين نادوا في النصف الاول من القرن المنصرم ان تكون الصورة واقعية وكأن آلة تصوير التقطتها من حيث حرفيتها ثم نقلها بدقة)) [4]

ولعل مما افرزه مفهومها ذاك استضافة قصائدها بنى سردية حققت شيوعاً غير مألوف فيما يتعلق بمفهوم طول القصيدة وتلاحقها وتوالدها بالقدر الذي يستوعب ملاحقة الجزئيات من حدث وشخصيات في بناء معماري واضح المعالم لعنصري الزمان والمكان بعد ان يتعالقا بصلات خفية تهمل زوائدها غير الضرورية، وهو امر لا يتأتى الا لشاعر مبدع ينتقل بالتصوير من واقعية المشهد الى واقعيته الفنتازية ليقطع افق التوقع، فكانت الشاعرة نازك الملائكة قد وازنت بين المقدرتين: الشعرية والقصصية فجعلت متلقيها يشعر في كل لحظة بالشعر كما يشعر بالقص في الان نفسه، اذ يولدان في لحظة شعرية آنية، فمجرد ان يتسم التفريج عن اول خطوة لانبثاق



القصيدة تتأى البنية الايقاعية فتتلبس التجربة لغوياً لتستكمل شكلها وهويتها من سرد التجربة التي تقوم عند الشاعرة على العناية بتمفصلاتها. وبذلك تكون الشاعرة من اجرأ الرواد الذين (...) تحمسوا للتجديد.))

وقد دقت الشاعرة اوتاد البنى السردية باوسع درجات عمقها وشمولها بنمط شخصين في هياكل ثلاثة هي:

* البنية الزمنية * البنية المكانية * بنية المنظور

أولاً البنية الزمنية:

زمن الشاعرة نازك الملائكة زمن دلالي متوهج يأخذ حريته من دون اية قيود، اذ ليس للزمن وجود مستقل يستطيع المتلقي استخراجه من معمارية القصيدة مثل الشخصية او المكان او مظاهر الطبيعة.

يقترن فعل الصوغ الشعري عند الشاعرة بالانطلاق نحو افق اقناعي يعد الزمن هيكله الاصل لاعلى انه حقيقة تستوجب الولاء الكامل، بل على انه مادة طيعة هيكلية ترتفع من خلال اعمدة الصوغ، فالزمن عندها قلق بازاء الثوابت، غير خاضع لآليات المنطق، اذ ان الزمن ((هو الحركة عينها او مقدارها)) [6] لكنه في الوقت نفسه مدعم بالنظرة الموضوعية للاشياء.

وقد وعت نازك اهمية الزمن الشعري وسط لجة الالتفات الغربي الى هذه البنية المهمة بفضل اطلاعاتها على الاداب الغربية التي التفت الى معمارية الرواية تهجيناً جديداً في النظام الشعري، اذ انتزعت الشاعرة مفاتيحهُ من الجزئي الموحي باعتمادها حلمية اللقطات، فلم تطرح الزمن قالباً افقياً يعتمد التسلسل التتابعي للماضي فالحاضر فالمستقبل، بل

حاولت تجسيد الاحساس بمرور الزمن لا الزمن نفسه بالالتفات الى الزمن النفسي، وبذلك تفقد التواريخ والساعات معناها المعياري وتبدو الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة اكثر تمثيلاً من الوحدات التقليدية العريضة فأصبحت اللحظة اكثر دلالة واكبر خطراً من السنة (7).

وينتظم في تنسيج الزمن الداخلي في شعر نازك الملائكة حركية للزمن قامت على ركيزتين: الزمن النفسي والزمن الموضوعي للايحاء بعالم ينطوي على لمسات واقعية الا بالتركيز. كما كان سابقاً. على شطحات رومانسية تلتقط الجميل فقط.

ومن العناصر التي اسهمت في هيكلة البنية الزمنية عند الشاعرة:

* العرض البدئي * التراتب الاحداثي * الطبيعة الزمنية.

(1) العرض البدئي

يقوم عرض نازك الملائكة البدئي على اساس



الكثافة الزمنية التي تجسد ماضياً طويلاً لتصبه في لحظة البدء الحاضرة" اذانه ينثني على مهمة ادخال المتلقي في عالم القص، فتلتقي اللحظة الحاضرة في تآلف مع ابعاد العالم الخاص من شخصيات واحداث.

يتمظهر عرض نازك البدئي في عنصرين اساسيين هما: المكان والماضي، فالمكان بوصفه الدعامة التي تفرض نمطاً شكلياً محدداً على القصيدة: اما الماضي فان اغلب عروض الشاعرة البدئية تبدأ انطلاقاتها من لحظة حاضرة ثم الاتجاه صوب الماضي لإعطاء متلقيها خلفية عن عالم القصيدة.

تعمد الشاعرة الى لحظة قريبة صاغتها عرضاً بدئياً لقصيدة (غسلاً للعار) حملت تخطيطاً ايحائياً لمكان وماض. تقول:

((اماه)) وحشرجة ودموع وسواد / وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون/ والشّعر المتموج عشش فيه الطين ((اماه)) ولم يسمعها الا الجلاد (8)

مفتتح النص: (أماه) اضاءة لفعل استغاثي انفتح على جو درامي تجسد في دوائر انغلاقية (حشرجة ..دموع..سواد)، ثم الالتفات صوب التقاط تفاصيل الجسم المطعون المختلج التي اضاءت ايحاء بمكان الحادثة" القرية/ الشعر المتموج عشش فيه الطين)، وماضي الفتاة المستغيثة: كونها من الريف الذي يحل لأهل الفتاة التي ترتبط بعلاقة عاطفية مع رجل بان تقتل، ثم سحب النص زاوية النظر عن الفتاة مسايراً ارتفاع اخر استغاثاتها (اماه) ثم المباغته بـ (الجلاد) ليغلق المشهد

فيكون العرض البدئي تمهيداً من لحظة حاضرة بالاسترجاع صوب الماضي عبر فعل ايحائي يمهد للدخول الى احداث بعدية نستمد اشعاعاتها من العرض البدئي.

(2) التراتب الاحداثي:

لم يكن انتخاب اطار التسلسل الزمني في وجهه الدقيق امراً مقبولاً في الخطاب اللغوي اذا ما اخذنا بنظر

الاعتبار سلسلة الوحدات اللغوية من فقرات وجمل، اذ تعيش تحت ضغط عنصر الزمن الذي يفرض انموذجه بالبناء المتداخل الذاتي للاحداث التي لا تسير على خط منتظم بقدر ما تمط وتقطع وتلتوي، اذان الزمن في البناء اللغوي ((هوز من افتراضي مرن غير خطي غير تعاقبي))[9] يظهر عند الشاعرة في صورة متذبذبة من لحظة حاضرة الى ماضية الى مستقبلية تترك خط القص الاول، لتمسك بخيوط الزمن المسترجع او المستبق، وهذا ما اكدته الدكتورة سيزا قاسم بقولها((استحالة تتبع خيط زمني دون العودة الى الماضي او الاشارة الى المستقبل))[10]

وتمارس الشاعرة باستخدامها للبنية الزمنية نوعاً من ((الاحتيال السردي بالتحريف الزمني))[11] فكان الاسترجاع تقنية تنفتح على ماضٍ قبل بداية زمن السرد او بعد بدايته بالارتداد للاحتفاظ بالماضي في صورته الانموذجية.

وقد تلجأ الشاعرة تحت ضغط التراكمات الزمنية او ضيق الزمن الى الاسترجاع، إذ ما ينتج عن التراكمات هو اتساع حيز الزمن الذي يوجب الارتداد للتعريف او قد يحدث العكس عند ضيق حيز الزمن الذي يفضي الى عملية التوسيع بالاسترجاعات. وفي اطار تركيز الضوء على استرجاع قبلي لاحداث وقعت قبل بداية القص جاءت قصيدة (خصام) استرجاعاً لزمن الصفاء الذي (مضى وتلاشى مع الذكريات) بعد ان جثم على صدره حاضر الخصام:

زمان الصفا مضى وتلاشى مع الذكريات / وها نحن مختصمان/ وجاء زمان الصراع فلا لطف ولا بسمات/ ولا دفقة من حنان/ وها نحن مختصمان/ دفنا الوئام وراء التوتر في قعر الفاظنا الباردة/ ولم نبق كأساً ولا منهلاً للغرام / ولم نبق عشاً لاحلامنا الساحرة[12]

عمل النص على تشاكل جزاين: الحاضر والماضي، نستدل عليها استناداً الى معطيات الحاضر المحصورة في عبارات تتحمل نفي الموجود (لا لطف ، لا بسمات، لا دفقة حنان)، و(لم نبق كأساً ولا منهلاً، لم نبق عشاً)، وفي هذا اشارة الى مسار الزمن وتقادمه بموازنة تحقق التناظر الاشكالي.

ان جملة(زمان الصفاء مضى وتلاشى) قد وجهت متلقيها توجيهاً خادعاً لاعتقاده ان الكلام سيكون في النص عن الزمن الحاضر لكن القراءة كانت مضادة اذ نهضت بالارتكاز على توسيع الاطار الماضوي/ وتقليص اللحظة الحاضرة: (لطف، بسمات، دفقة من حنان، الوئام..الخ).

ان هذا التداعي يمثل محاولة للتخلص من مسؤولية فعل: (الخصام) عن طريق القاء المسؤولية على الزمن الموضوعي الذي يسير في خط مستقيم ليترك خلفه ايام الصفاء فيبقى الحبيبان صاغرين امام حقيقته المرة التي توالدت من الوقوف على استرجاعه القبلي ليتغلغل في اعماق النص.

ولاضاءة زاوية الاسترجاع البعدي لاحداث بعد بداية القص، تأتي قصيدة(الخيط المشدود الى شجرة السرو) غير ملازمة سير القص الاول. تقول الشاعرة:

هي (ماتت..) لفظة من دون معنى/ وصدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يفنى/ ليس يعنيك تواليه الرتيب/ كل ما تبصره الان هو الخيط العجيب/ اتراها هي شدته؟ ويعلو/ ذلك الصوت الممل/ صوت (ماتت) داوياً لا يضمحل / يملأ الليل صراخاً ودوياً/ انها ماتت صدى يهمسه الصوت ملياً/ وهتاف رددته الظلمات/ وروته شجرات السرو في صمت عميق/ انها ماتت وهذا ما تقول العاصفات[13]

ثمة قصدية واضحة في ارباك سيرورة القص الاول، اذ ان بطل الحكاية كان قد صدم بموت الحبيبة، مفهوم بالتركيز على حالة مغايرة: (الخيط المشدود الى شجرة السرو)، لاستدعاء لفظة (ماتت) التي انطلقت في ماضي الاحداث لتؤول بالتوسيع.

يتمخض النص عن بنية ذهول تدلل على عدم التركيز الموضوعي، فكان الاتجاه صوب الذات لاستنفاذ معاني (ماتت) فأصبحت: لفظة من دون معنى .صدى

مطرقة جوفاء يعلو ثم يغنى . صراخاً ودوياً .

امعاناً في خلق الاحساس بانهيار اللفظة، اذ مثلت الجملة الاولى (لفظة من دون معنى) استلالاً للفظة من دائرة الكلام.

اما الجملة الثانية (صدى مطرقة جوفاء يعلو ثم يغنى) فقد مثلت ايقاع اللفظة" اذ ان كل طرقتين من المطرقة تقابل وزن لفظة(ماتت) فيكون انتشارها على مساحة واسعة خاصة اذا كانت المطرقة (جوفاء) إذ تكون اعلى صوتاً من المطرقة الثقيلة ، ثم سرعان ما يتلاشى الصوت (يغنى) ليبدأ من جديد.

وجاءت الجملة الثالثة لتحقق المساعدة على التهويم، فلفظة (ماتت) فعل متداخل أُطّر باطار الطبيعة والكون لينتشر، فيردده: . الصوت المطلق . الظلمات . شجرات السرو هذا الاطار يؤدي الى طمأنة الذات الراوية بوجود حشد يتوزع عليه خطاب الالم، الامر الذي يضاعف حدة الصوت وتهويماته الضوضائية فيبدد كل معنى يقف وراء اللفظ.



ان هذا الاسترجاع البعدي، ادى بمتلقيه الى بنية محايدة تنشأ من رؤية بصرية (الخيط المشدود الى شجرة السرو)، فأستأنف لفظة (ماتت)، إذ إنّ الخيط كان قد شكل فراغاً او فجوة في النسيج اللغوي للواقعة، مثلما هو متجل امام الذات الراوية في صورته الشبحية، اذ مثل جدار قطع مبرر بتوقف سيرورة القص والعودة الى ماضٍ مستذكر للفظة.

وقد تلجأ الشاعرة الى استباق يضيء الزوايا المعتمة من المستقبل بالقبض على التطورات المنتظرة في القص مسبقاً، فهي قد تستبق الاحداث عبر توقع لما سيحدث اذ ما جاء (الزائر الذي لم يجيء):

ولو جئت يوماً . وما زلت اوثر الا تجيء / لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي وقص جناح التخيل واكتأبت اغنياتي / وامسكت في راحتي حطام رجائي البريء / وادركت اني احبك حلما / ومادمت قد جئت لحماً وعظماً / سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيء (14).

ان علاقة الشاعرة بحبيبها علاقة تخريبية، تلقى على الوصل شباك التصدي والتقاطع لا الاستجابة والتفاعل ، فالمتعة عند الشاعرة ان تعيش في زمن الذكريات الذي يسبح في الصفاء الروحي، على ان الوصول الى اللحظة المستقبلية (لحظة قدوم الحبيب) يشل فعل الحب، فتتمظهر الصور في اطار التوقع المستقبلي، فتكتسب اللغة دلالات الخيبة:

الفراغ الملون/ يجف.

جناح التخيل / يقص.

الاغنيات / تكتئب.

الرجاء / يتحطم.

في الجمل أسطرة تؤدي بالحب الى المثال، اذ يدور في أجواء حلمية في فضاء (التخيل والاغنيات والرجاء) فينمو، ثم تنتقض معادلة الحب: (سأحلم بالزائر المستحيل الذي لم يجيءْ) بالالتفات نحو مستقبل المستقبل ، بعد خيبة الامل بالحبيب (اللحم والعظم).

(3) الطبيعة الزمنية:

لعل سيولة الزمن هي ماشجع الشعراء على الضغط الكبير عليه بحيث اصبح ايجاده في كل نتاج يرتبط بطريقة خاصة في التفكير، اذ لا تتيح مساحة اي نص ادبي الوقوف على توالدات الزمن بسيرورتها الطبيعية: (السنين، الاشهر، الساعات)، اذ يفقد الزمن تكونه الطبيعي وينفتح على خصوصية ذاتية ليغدو ((زمناً حيوياً متلوناً بتلون الانسان(...) فلا وجود ولا حياة من موت الزمن)) [15].

وقد اهتمت الشاعرة نازك الملائكة بالزمن ببعديه الموضوعي والذاتي اهتماماً يشي بطريقة خاصة للتفكير بالزمن منطلقة من ارضية ان ((الشعر فن زمني لا يعترف بموضوعية حقيقية)) [16]. وهاهي الشاعرة تصّر على بسط فصل الربيع موضوعياً بدورته السنوية، اذ شكل في حركته الدائرية ايقاعاً للحياة، فجاء مؤطراً بوجود مركب مستقل (شيخ) تقول في قصيدة (الشيخ ربيع):

انه الشيخ ربيع / ذلك الشيخ المرح/ ذو الثياب الخضر والوجه البديع/ والجبين المنشرح / كلما طافت خطى نيسان بالدنيا اطلا/ من كوى غرفته عذبا طروبا/ هاتفا اهلاً وسهلاً/ مرحبا نيسان قد حان لنا ان نظهرا/ ونجوب الارض وديانا وسهلاً/ في رداء اخضر [17] لاشك في ان تجسيد الربيع في شخصية (شيخ) اوحى باستدعاء معين محدد يحيل الى خصيصته الزمانية الكونية، فهو قد اعتاد الظهور متدرجاً في العمر حتى صار شيخاً تمنحه الشاعرة شروعاً في الانطلاق بالدينامية بالاقتران: ((الشيخ المرح)) والملازمة مع شهر نيسان ليخرج انساناً (ذا ثياب خضر ووجه بديع وجبين منشرح). ولا تحتاج الصفة اللونية (رداء اخضر) مقابلات كثيرة، فالاخضر لايقابله موضوعياً سوى موسم الخصب والنماء.

هكذا تحقق مسار الفعل الشعري بعد ان قدم الربيع شيخاً مرحاً دائم الظهور، الامر الذي منحه قيمة جديدة اعلى من قيمته الموضوعية.

وقد تلجأ الشاعرة الى زمن ذاتي بها في ثغرة زمنية سرعت الزمن بمقدار (عامين)، كشفت بمضيها عن مجاهل النفس.

تقول:

ومضى عامان ملعونان من اعوام حبي/ مزقت اظفارها روحي وقلبي/ لم تدع حتى شراعاً من رجاء/ ابداً لم تبق الا كبريائي/ وابابيد ادراكات لها قسوة ذئب / عرفت روحي منها لون امسي/ امسي الراسب في اعماق حسي [18].

يغادر زمن حب الشاعرة بؤرته الدلالية، وينفتح على المداخل النفسية التي تغيب مفردات (العامين المارين)، الا بأشارة صغيرة فقط بالوقوف على بقايا عذاباتهما، تبع ذلك من تدمير العلاقة التقليدية بين العامين زمناً موضوعياً، والنفس رأتهما وحشين يحضران حضوراً ظلياً بـ(الاظفار، وقسوة الذئب)، فالمفردتان تعكسان منحى دلالياً يتسم بالوحشية في اطارها الرمزي، اذ إن ما تبقى منهما بعد مرور الزمن،



يتحــرك داخل حــدود النفس بالشــعور: (أبــاديد ادكارات)، فكان الحفر فيهما هو سبـيل لمعاينة الأمس الذي ترسب واختزن في مهملات الداخل.

هكذا كانّ استخدام التسـريع الزمني بوسـاطة الثغرة التفاتاً نحو الذات الشـــــاعرة التي لخصت العامين باحساسها.

وتعتمد الشـاعرة في قـصيدة (لعنة الزمن) على البـناء المشـهدي، بتقريب اللقـطة (كلوس آب)، فتطرح زمناً ذاتياً ذا ايقاعات بطيئة. تقول:

ومشينا لكن الحركة /ظلت تتبعنا والسمكة/ تكبر تكبر حــتى عادت في حــضن الموج/ كالعملاق/ وصرخت رفيقـــــي اي طريق/ يحمينا من هذا المخلوق؟/ لنعد فالـدرب يضيـق يضيـق/ والظلمـة محكمـة الاغـلاق/ فأجاب رفيقــي مرتعشـــاً / والظلمة محكمة الاغلاق/ ((نهرب لن تسلمنا الافاق))[19].

في محاولة للخروج من الدائرة المدشـنة للزمن، سـعى النص الى توجيه الانظار الى زمن شكلي يتأمل ملموساً



في قــالب (سمكة) تفعلت نتيجة خوف الرفيقــين منها، فكان الضغط على مفردة (تكبر) مرتين قد حول السمكة الى (عملاق) يغلق الافاق، فتتجه عين الكاميرا الى لقــطة تضيف ثم (كلوس آب) على واقــع الرفيقــين، يتوضح ذلك من الضغط على لفظة الفعل (يضيـق، يضيـق)، ثـم تســود الشاشـــة (او الظلمة محكمة الاغلاق)، لينغلق المشهد في المكان والزمان عينهما.

ثانيا البنية المكانية:

المهمة التي ينهض بها الخطاب الشعري مهمة تسبح في فضاء الحرية الذاتية، اذ تلتقي خيوط اشاعاتها في بؤرة الخيال لكنها لا تنبــت عن الديالكتيكية الموضوعية التي تعد نقطة الانطلاقة الفعلية. وهذه حقيقة لمسـها س. دي لويس حـين رأى ان كل بـؤرة تصويرية حـتى اكثرها عاطفية او عقلية فيها بعض الاثر الحسي[20] اذ ينتج اثر يشــذ عن الاشــكال المالوفة فما كان ماثلاً للعيان ليحتويه الاثر الداخلي بعيداً عن مجرد الوقوف عند تسطحات الشيء واشكاله المرئية.

وعندما تمكن الخطاب الادبـــي الحديث من الافادة من بعضه بعضاً خرجت الصورة في الشـعر عن السـائد والمألوف خروجاً اســـتطاع ان يشــــد له وتراً في آلة الرواية: نموذج النثر الاحــــدث، وربما كان من اهم ما افرزته من صورة: هي الصورة الســردية التي بشـرت بتناسقـات جديدة، اذ خلفت منطلقـاتها من الارتماء في احـضان الموضوع بـصورة اكبر بـكثير من الصورة الشـــعرية، فقـــد كان الســعي لصيد المعالم الزمانية والمكانية المخلقة او الموضوعية هو شيء من الاقتراب من طبيعة الاشياء كما هي[21].

لقد فرضت طبـيعة تكوين الصورة السـردية مساحـة ذات ابعاد هندسية او خلفية تقع فيها الاحداث وتنتظم فيها الاشـــياء، فكان ((المكان المنطقـــة العقـــلانية للتخلقـــات التخييلية، اذ من خلاله يكون الانطلاق الى عالم خيالي من صنع كلمات المبدع[22] التي لا تسير في دائرة المكان المفرغة، بقـــدر ما يكون لدلالة الكلمات

ابعاد تخلق عالماً ثرياً خصباً من اختلاجات النفس.

وقد مكنت الشاعرة نازك الملائكة المكان في قصائدها ، إذ من خلال معالمه يتمكن المتلقي من استنباط معالم الزمن الذي لايوجد مستقلاً عن المكان، اذ يرتبط عند الشاعرة بعلاقة تأخذ مديات مختلفة مع المكان واشيائه . فكان المكان، هو مساحة الخارج المهددة بالمحور والتغيير بالقدر الذي يتلاءم مع مساحة الداخل الضاغطة باستيعاب الزمن ليصبح ذا دلالة اشارية ترتبط بمجموعة دلالات السياق.

من هذا المنطلق كان المكان عند الشاعرة المناخ الصالح الذي يألف بين المتضادات، فهو مقوم يمنع اندثار الذات بين طيات التمييع الشعوري بالوقوف على ارضية تبقي على صفات الواقع، او تحيل المتلقي الى الشعور بها.

وقد تلونت اوتار نازك العازفة على مدلولات المكان بتلونات الشعور، ومن تلك الأوتار:



(1) المكان الواقعي:

لقد استقبلت الشاعرة المكان بوصفه اطاراً للجو الذي تريد رسمه، اذ حفل نتاجها بصور مختلفة عن المكان الواقعي، بتخطيطات هندسية في حين تقوم تفاصيله على افرازات الذات، وهذا ما يفند المطابقة بينه وبين الواقع، مستندة على ان المكان ليس موقعاً جغرافياً بحتاً، فهو في الشعر موئل طفولة وتاريخ وشخصية[23].

ويبرز المكان الواقعي في قصيدة (النائمة في الشارع) في اطار مشهدي يوحي بواقعية الحدث. تقول:

في منعطف الشارع في ركن مقرور/ حرست ظلمته شرفة بيت مهجور/ كان البرق يمر ويكشف جسم صبية/ رقدت يلسعها سوط الريح الشتوية/ الاحدى عشرة ناطقة في خديها/ في رقة هيكلها وبراءة عينها/ رقدت فوق رخام الارصفة الثلجية/ تعول حول كراها الريح تشرينية[24].

المشهد واقعة وصفية مغلقة بالاستبطانات النفسية، فالشارع قد خطط هندسياً (منعطف، ركن، بيت مهجور، ارصفة)، نجح في ايصال صورة لمكان الفتاة النائمة التي حوصرت بمفردات المكان فضلاً استخدام الشاعرة رؤيتها الخاصة التي جعلت مفردات المكان مشخصات لها صفات تزيد من قسوة المحيط الاجتماعي.

(2) المكان الاليف:

ويعتمد في تشكيل نسيجه عن الشاعرة ابعاداً نفسية، ترتبط بالالفة بمكان معين، وقد اطلق عزيماس عليه((مكان الانس الحاف))[25].

والمكان الاليف هو عودة مصيرية الى منبع الهناء الصافي عند الشاعرة ولو تطابق مع الواقع لامتاز بالغيرية، وفي قصيدة (الماء والبارود) اشتغلت الشاعرة في دائرة الرموز، اذا اعتمدت على استلهام قصة اسماعيل وهاجر (عليهما السلام) في مكة المكرمة، لتستحضر في الفعل الالهي اكبر طاقة ممكنة لتحويل المكان المعادي(مكة الجدباء) الى مكان اليف،

تقول: الله اكبر/ الكون حول الطفل مبهور يكبر/ عطشان اسماعيل/ عطشـان ولم يعد على العذاب يصبر/ رجلاه تضربـان في حـزن تراب مكة، بجدبـه ومحله/ وتدفق المياه نشوى عذبه/ من تحت رجله/ يسير جدول برود مكسـر/ من تحت رجله/../ تسقـيه هاجر وضوء من جراح وجهها يسـيل / وشـعرها المسترسـل الطويل/ منسدل يخفق حول وجهه الجميل/ وابتسم الطفل! ويا هاجر/ صلي لمذبـح الموت والظلام/ قـد ارتوى طفلك وانجاب ضبـاب دمعه ونام/ والماء يا هاجر زاحـفاً ويكثر/ ينتشـر/ ينتشـر/ يسقـي تراب مكة تياره المنهمر[26]

يحاول النص في عرضه البـدئي استقـطاب النظرة الكونية للمحادثة (الله اكبر الكون حـول الطفل مبـهور يكبر)، دليل مشاركة روحية وصولاً الى انتقال النسق الفعلي بالتقـليص الى الاجزاء: (اسماعيل وهاجر)" اذ ليس ثمة من ينافسهما على محوريتهما النصية، فتبدأ وحدة المعالجة بـالتطويق المكاني (مكة القـفار) التي تحولت الى علامة مكانية معادية تفرز عدائيتها بـ (عطش اسماعيل) الـذي جاء في اطار اعتراضـي محتج (رجلاه تضربـان في حـزن تراب مكة) لتكسر الرجلان اصرار الارض على الجدب) فتستبـدل معلوميتها بالمغايرة، فتنتهي المشكلة بانتصار : (يسيل جدول بـرود مكسـر من تحت رجله من تحت رجله)، اذ ثمة الحاح واضح في التكرار الثنائي لعبارة (من تحت رجله) يدفع دلالياً بـاتجاه خلق احسـاس بـالانتصار وإخفاق صمود (مكة) حباً.

وقـد اراد النص ان يكرس مناخاً احـتفائياً فجاءت تواترات الفعل ينتشـر/ ينتشـر، مؤكدة الفعاليات الحركية التي مارسـها المكان الذي يفاجيء سـاكنيه بألفة الاحاطة.

(3) المكان المعادي:

يرى لوتمان في كتابـه (عن بـناء النص الفني)، ان الانسان يخضع العلاقات الانسانية والنظم لاحداثيات المكان[27].

وباسـتنطاق للمقـولة اجدها تعتمد المكان المشـيأ والمؤنس الذي يفتح بـنية الداخل على الخارج وبالعكس بتآلف المتضادات.

ولاشك في ان الحياة الحديثة ومشاغلها غيرت من تآلف الافراد مع اماكنهم فزادت من العزلة والغربة، اذ كان لها الدور الاكبر في انتشـار المكان المعادي في مسـتواه الايديولوجي الناتج عن تجميد الحركة، ذلك ان المكان قد يمنع احياناً الحركة النفسجسمانية بكل ابعادها ليصل الفرد الى حد التجمد. عندها يقطع شوطاً بعيداً عن عالمه ليستحـيل هذا العالم معاديا، يقـتضي بـالضرورة اعادة النظر في طبيعته المادية والروحية، فها هي الشاعرة تصرح بعدائية المكان لوجود الحبيب فيه بـعد ان آثرت ان يظل هذا الحبـيب حـلماً لا يحدده مكان. تقول في (الزائر الذي لم يجيء)

ولو كنت جئت.. وكنا جلسـنا مع الاخرين/ ودار الحديث دوائر وانشعب الاصدقـاء/ اما كنت تصبـح



كالحاضرين وكان المســاء / يمر ونحن نقـلب اعيننا حائرين/ ونسأل حتى فراغ الكراسي/ على الغائبين وراء الاماسي/ ونصرخ ان لنا بينهم زائراً لم يجي[28]

ليس من شـيء ينافس الحبيب على محوريته سوى المكان، ذلك لان الشاعرة لم تستطع تطبيع ارتباطهما، فأمتلأ المكان بـدلالات مادية ومعنوية: (دار الحديث، الاصدقـاء، المسـاء، الكراسي)حـيث تتسـع دائرة التحـريك الصوري، الامر الذي يكرس تعددية اقـطاب الفعل فتندثر اهمية (الزائر / الحبـيب) غير ان النتيجة التي بـلورت ضربـة النص) واحـداث تغريبـاً على المستوى الشخصي هي جملة (ونصرخ ان لنا بينهم زائراً لم يجيء) التي تمركزت دلالتها حـــول محورية المغايرة لما هو موجود.

بــهذا عمل النص على تمزيق دلالة المكان عندما زاره الحبيب انسـانـاً لتجيء النهاية صرخة محتدمة تطالب بانفصال الحبيب عن المكان الذي سيصبـح من خلاله معادياً.



(4) المكان الذي لم يكتشف:

ظل المكان الذي لم يكتشف هاجساً يخترق الفضاءات الخفية عند نازك الملائكة، فافضى الى ولادة جديدة لمكان يعتمد في تمظهراته على الحدس المستقبـلي الذي يخط طريقه من موضيعية الواقع او لاموضوعية، في محاولة لتجسـيد مايراود الذهن من صور تنهض بمهمة التوجه نحو مكان يبعث حركة دائبة من سكون المكان الاعتيادي، ففكرة مقاومة المكان الواقعي قادت الشاعرة الى فكرة السير قدماً الى مكان حدسي بانساقه وجماليته. تقول في قصيدة (الى اختي سهام: سيري معي تحرق المجهول يصخب في دمانا/ والامس تلك الغرفة الصماء غابت عن رؤانا / ماذا يشد هنا ليالينا الحزينات الشقـية/ وهناك في الافق البـعيد ضبـاب شطآن خفية/ ستريق انجمها على اقدامنا ان انت جئت/ وصحبـتني لنجوب افاق الوجود انا وانت[29] لعل اولى نتائج رفض الواقع في النص الخروج الى ما يدركه العقل/ حيث كان الى مكان مخمن التفتت الشاعرة الى تحجيمه بـ(ضبـاب شطآن خفية، الانجم) ثم بـدأت الرحلة مع شخصية انسانية : (اختي سهام) ، اذ لم ترد الشاعرة الانقطاع عن انسانيتها استلهاماً للقوة، ثم الاتجاه الى تفصيلات المكان : (الشـطآن، الانجم، الافق) التي قدمت الحب والطمأنينة باستلابها صفات من البشر، هكذا استبـدل المكان بـ(افاق الوجود) ، حـيث تغاير نفسياً، لكنه لم يتغير عن واقع الشاعرة المعيش.

(5) المكان العائم:

((عالم الشعر هو عالم خاص جداً)) [30]، فلاشـك في ان تعسف الواقع عند الشاعرة نازك الملائكة ، فند عالم الواقع لتجد بين احضانها وليداً مختلفاً زماناً ومكاناً ينطوي على انزلاق وغموض، تماشياً مع اطار السرد، اذ تتمظهر فكرة تغييب المحددات المكانية لاطلاق الحدود، غير ان هذا لا يعني الانفلات في رسـم المكان العائم عن صورة الواقـع تماماً لكن الشـاعرة وزعت تشـظيات رؤيتها في فضاء لا يحدهُ زمان ولا مكان، ومثل ذلك نجده في قـصيدة (دكان القرآئين الصغيرة).

تقول:

سـرت طول الليل في حـلمي ولكن / اين القـى مندلي/ شـعب السـوق حـنايا وترامى وتمدد/ صار عشـرين/ دروبــاً وزوايا وفروعاً وخبـــايا/ وتعدد وتعدد/.../ وسمعت العابرين/ يصفون المخزن المنشود:/ تسري فيه اصداء/ وتلاوين وموسيقـــــى واضواء / تصرع السامع صرعاً باختلاجات حنين/ وشموع ودوالي[31]

العرض البـدئي بـنية خادعة (حـلمية) ، هيمنت على حقـول الدوال بـلا طبـيعتها، فكرسـت صيغ محددة لهيكلة المكان الذي غدا عائماً ضائعاً بـــين (الحنايا، الزوايا، الفروع)، ثم ان محاولة للقراءة لشاكلة الترتيب النصي للجمل: (ترامى، تمدد صار عشـــرين دروبـــاً وزوايا وفروعاً وحنايا، تعدد وتعدد) لا يمكن الا ان تمر من خلال موشـــور الدوال نفســه، اذان عائمية (مندلي) تســـتعير كل امكاناتها من الطريق الذي كان رحـــلة متسلسلة في السير، بـرزت في الفاظ توضح توقـفات في مرتكزات غير معينة.

واثاث(مندلي) كان قـــد تشـــاكل مع دلالات الطريق في حلميته فمنح (دكان القرائن) كثافة اشـتركت حاسـتا السـمع والبـــصر في صياغتهما[32] ف(الاصداء) تمنح السمع بـعداً ايحائياً و (التلاوين) الوان متجددة التغيير لا تعطي سمة للون معين، فترسم بـعداً غير محدد لزاوية نظر الرائي، و(الموسيقـــــى) تعمل على تغذية الروح، و(الاضواء) تمنح المكان بـعداً شـاعرياً تواكب حـركة النظر داخل المكان، فتستقبـل بقـــية الحواس عمق مفعولها لتســــيطر بــالكامل على النفس بمفهومات روحـــانية: (حـــنين، شموع، دوالي ياسمين). وبـــهذا تتكرس الدلالة الاكبر للنص بعمقها، اذ تصبح (مندلي) محوراً تدور في فلكه مفهومات تزيد من مساحـــة تأثيره الحلمي ليكون المكان عائماً.

ثالثاً: بنية المنظور:

الخطاب الشعري قـول موقع بـالضرورة يشـتغل على وجهة نظر مبدعة ، بالقدر الذي يستوعب فيه الاحداث في شـكلها الخام، ليعرضها بـظلال مبـدعه الذاتية التي تحدد المنظور[33]

وتظهر اهمية وجهة النظر من قـــــــيمته في صياغة الاسـلوب، اذ ان ما يصاحبــه من تطور وتعقـيد وعمق وسطحية محكوم في السـؤال عن وجهة النظر بحسـب برسني لوباك[34]

ومنظور الشـــاعرة نازك الملائكة موجات ادراكية الى المادة الموضوعية، تخضع لتنظيمها الخاص الذاتي مســـــتندة على دعامة التراكمات الذهنية من تجارب غيرية وترسبـات تراثية تحولت في ذهنها الى كيف بـعد التفاعل والتمازج.

وهذا هو بالضبط ما ابعد منظور الشـاعرة عن التعبير بالخاصية الدرامية فقط، فهي قـد نزعت الى الخوض، بـتفصيلات الحياة مع التواشـج مع القـوى النفســية المحركة للتجربة الشـعرية. فضلاً عن انفتاح الشـاعرة على بعض الاداب الاوربية التي استندت على معطيات فنون كالرسم والمسرح والرواية.



وقد تهيكل منظور الشاعرة في مستويات ثلاثة:

(1) المنظور في مستواه الايديولوجي.

(2) المنظور في مستواه التعبيري.

(3) المنظور عين الكاميرا.

. المنظور في مستواه الايديولوجي:

عندما اتحدث عن المنظور الايديولوجي اجدني التفت الى رأي استاذي الدكتور عبد الكريم راضي جعفر الرافض للفصل بين الذات الفردية المبدعة للناس وابداعاته" اذان اتصالهما يتمثل في اعادة العروق الموصولة بتوكيد اسبقية العلاقة على الكينونة[35]، فمن المستحيل الالتفات الى المنظور من دون الالتفات الى مبدعه، لكن هذا لا يعني ان وجهة النظر لا يجب ان تولد مستقلة عن ايديولوجية مبدعها، فالمبدع يمنح ابداعه شروعاً بالانطلاق عبر منظورات ((قد يختار ان يتحدث فيها بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره في عمل واحد اكثر من مرة))[36]

والمنظور الايديولوجي كان محركاً اساسياً من محركات الابداع في نتاج نازك الملائكة، لما اتسم بالدينامية الفكرية، فمن افرازات المنظور الايدلوجي التنوع الشخصاني الذي اشتغل في قصيدة (غسلاً للعار) على متضادات بين الشخصيات، فظهرت شخصية (الاخ/ الجلاد) مرآة تعكس شخصية مركبة. تقول:



(اماه) وحشرجة ودموع وسواد / وانبجس الدم واختلج الجسم المطعون/ والشعر المتموج عشش فيه الطين/ (اماه) ولم يسمعها الا الجلاد.

....

ويعود الجلاد الوحشي ويلقى الناس/ (العار) ويمسح مديته مزقنا العار/ ورجعنا فضلاء بيض السمعة احرار/ ياربّ الحانة أين الخمر واين الكأس؟/ ناد الغانية الكسلى العاطرة الانفاس/ افدي عينيها بالقرآن وبالاقدار[37].

شخصية (الاخ / الجلاد) قد تم تحضيرها شعرياً بنمط المفارقة الذي رسمته ايديولوجية الحال الشعرية، بتخطيط يحقق عنصر الدهشة من ازدواجية الشخصية، بطريقة التقابلية الموقفية، اذ يقتل الاخ اخته غسلاً للعار، في حين انه يقبع في احضان غانية (شرف اخرين) ويفديها بأجل المرجعيات قدسية: (القران)، وبالمسُق (الاقدار)، فالشخصية قد حملت بمحمولات انسانية لم تتبع خط سير واحداً، وتجدر الاشارة الى ان بنية المكان الاول قد اوحت بالانغلاق والبساطة من خلال تصوير البيئة القروية المحافظة، فالاخ يقتل اخته فيها للحفاظ على السمعة، في حين ان (الحانة) المكان الاخر الذي يرتاده الاخ متملصاً من بيئته الاولى، شعت باشعاعات لونية حددت بالالفاظ (الخمر، الكأس، الغانية)، فأحالت على شطر اخر من نفسية الجلاد.

(2) المنظور مستواه التعبيري:

من اجل تحقيق خصوصية التعبير عن شخوص الخطاب الادبي، جاءت ولادة المنظور التعبيري، اذ يتخلى المبدع عن ((النزعة الاوتوقراطية ويحرر البطل وبقية الشخصيات من سلطته البيروقراطية والايديولوجية، ويخلق امكانية لظهور مختلف اشكال الوعي المتضادة))[38]، فجاء المنظور في مستواه التعبيري ثورة بدأت في اطار الرواية على قالب

الراوي التي قادها فلوبير[39]، فقَدَ الراوي شروط حركته، فاكتسب الخطاب مساحة اوسع كان للشعر مقدرة على ضم منطلقاتها في بولوفونية متعددة تبلور ملامح الشخصيات الفكرية والبنائية والرؤيوية.

وقد افادت الشاعرة نازك الملائكة من المنظور في مستواه التعبيري بنزعته البولوفونية التي ركزت على عرض آراء غيرية تركز على المغايرة الايديولوجية في التعبير، فطرحت بعض تجاربها وجوداً مركباً حسبما يقتضي الهدف. فقد تلجأ الشاعرة الى صياغة فكرتها بأسلوب داخلي (مونولوج) يحفر في اعماق الشخصية. تقول في قصيدة (الراقصة المذبوحة):

مئة ان تذبحي ذبح النعاج/ مئة ان تطعني روحاً وقلباً/ وجنون يا ضحايا ان تثوري/ وجنون غضبة الاسرى العبيد/ ارقصي رقصة ممتن سعيد/ وابسمي في غبطة العبد الاجير[40].

ان ثورة الراقصة ثورة نفسية لا تتخطى سجن الجسد لكنها ثورة منكسرة بالتلفت الى ماهية الواقع فهي حتى في حوارها النفسي ترضخ كالعبيد لنعمة الاسياد، ينفتح ذلك الرضوخ على الفاظ متواترة (منة/ منه/ جنون. جنون) التي القت بشباكها حول الثورة فخمدتها حتى الرضوخ والاستسلام المجهد.



وهكذا جاء الخوف عاملاً مرافقاً للنفس حتى في خلوتها ليخرج المنلوج راضخاً وان جاء في اطار تهكمي.

وتعمد الشاعرة في قصيدتها (يغير الوانه البحر) الى الحوار المزدوج الذي يقوم على (الدايلوج والمنلوج) في آن معاً. تقول:

سألت عن البحر هل تتغير الوانه/ وعيناك لبحر ترامى وضاعت حدود مداه وشطانه/ نعم يا حبيبي يغير الوانه ويصير بلون الرماد/ له كل طعم ليالي السهاد/ رمادية كل اسماكه ورمادلائله/ اسفنجية اخطبوطاته ورماد مدائنه الغارقات القباب/ ولون الرماد جبين غريق/ طفا وتوسد امواجه الملح فعمى عليه/ ويبتلع الماء والملح عوسجة على شفته/ وبحري وبحرك بحر الرماد/ حنون الفؤاد[41]

اطر النص حوار بين الشاعرة وحبيبها! الحبيب : البحر هل تتغير الوانه؟ غير ان الحبيبة تتلفت الى دواخل النفس التي استوقفتها لفظة (البحر)، فتنسحب دلالته نفسياً، اذ ارتبط سعة البحر وتغير لونه بعيني الحبيب ، ثم الاجابة (نعم يا حبيبي يغير الوانه) جواب موضوعي، دخل الى موشور النفس ليسبح بايديولوجيتها بالتركيز على اللون (الرمادي) السابح في الق اكتسب من (لالئه) و(اسفنجه)و(اخطبوتاته) الدينامية في عمق ابحار.

وتتلفت الشاعرة الى الق العين الخفيف لتواشحه بصورة (المدن الغارقة القباب)، لما للقباب (العراقية المذهبة) من الق صورته الشاعرة يتراءى في العين مكسبها وميضاً يأتي فجائياً، تتابع صورها المونولوجية متشاكلة مع صورة متحركة اخرى لـ(غريق) تأخذه الامواج ليلفت بموته/ رماديته لوضعه. تزداد الصورة حراكاً بابتلاع الماء والملح ومما هو لافت اكثر من ذلك (عوسجة على شفتيه)، ثم جاء الترحيل الى دائرة الحوار الخالص بتوجيه خطابها الى حبيبها مجددا (بحري وبحرك بحر الرماد حنون الفؤاد).

(3) المنظور عين الكاميرا:

ويعتمد هذا المنظور في جوهر فعله (عين الكاميرا)، اذ يتحرر من ضغط سكونية الحركة

فتتعانق مع ذاتية التصوير حيث تبدأ منها لتعود اليها.

تندفع الذات بما يناسب مستوى استفزازها بشعور يفرض نظرة تزيغ عن المنظر الموضوعي بالاقتصار على نموذجها (هو المنظور الذاتي، فتدخل فعالية الذات هذه مع تقنية السينما، اذ ان ((المنظور الذاتي يمثل الكاميرا وهي مركبة على عين شخصية من الشخصيات تنظر من خلال منظورها، فنرى ما يدخل في مجال هذه العين، وما يخفى عنا ما خرج عن دائرة رؤية هذا الشخص بعينه، اما المنظور الموضوعي، فالكاميرا خارج الشخصيات.[42]

لقد اكتسبت السينما في الخطاب الادبي قوة تداولية بعد ان دعا البريس الى الواقعية الجديدة مقابل الواقعية الاجتماعية الوثائقية التي سادت القصة العربية في الاربعينات والخمسينات من القرن العشرين[43]، فوقف المخرجون السينميون والكتاب والادباء(...) لانتاج نصوص ادبية ترفض التسلسل المنطقي والهرمي والسينما الكلاسيكية[44]. فروج بالتمهيد لغياب الراوي الظاهري والقاء تبعات التحليل على عاتق وجهة نظر المتلقي في رؤية لا يتدخل فيها المؤلف فلا يتواكب الكلام الا مع ما يمكن ان يلحظه مصور سينمائي موضوعي او ماتسجله مسجلة صوت.

ان المبدأ في السينما هو الايحاء[45]، واذا ما اخذنا بنظر الاعتبار ان لغة الشعر((ايحائية/ انفعالية/ جمالية))[46] تصبح هنالك لغة تفاهم بين كليهما، فاللغة تقابل في تشاكلها الشريط السينمائي الذي ينقل الصورة في حركتها الناشطة، في الوقت الذي تقوم فيه لغة الشعر على لفت النظر لمتابعة المعنى في حركة مستمرة، تفرض تصورات المتلقي وتحفزه على الاستنتاج حيث لا تسير تتبعاته بخط افقي وحسب، وانما في حركة عمودية تشبه حركة مشاهد السينما.

ولم يكن هذا النظام الحديث العهد عن الشاعرة نازك الملائكة ببعيد عن تداولها بعض نتاجاتها، اذ جاءت متشاكلة مع ضرورات نفسية وحداثوية غذت مجرياتها في قصائدها. وفي قصيدة (الماء والبارود) اشتغلت الشاعرة على سيولة نرجسية عكست من صورة الجند العطاشى صورة اخرى وهي صورة (اسماعيل وهاجر) في شعاب مكة. تقول:

جنود مصر نقمة منفجرة/ وحرقة الى كؤوس الماء لاتنام ايمانهم صبر سيناء لطياري اليهود مقبرة/ رمالها مزمجرة/ وهم عطاشى يتلون صدى / وتعطش الخيام/ وحقد اسرائيل قد صير جنات الوجود مجزرة/ وامتص نسخ الشجرة [47] في ضوء قصة جنود مصر الصامئين، الذين حرمهم الاسرائيليون من الماء، تفجرت قصة اسماعيل وهاجر (عليهما السلام) ماسكة بالخيوط نفسها:

رملٌ وريح تزفر/ وبطن وادٍ ساكن معفر/ ينهض في جانبه العطشان بيت الله/ وخيمة صغيرة لهاجر وليس من حياة/ لا طلل ندية لا مهد لا اعشاب لا مياه/ وصوتها يهتف يا ابراهيم/ يا مغلق الحنان والرافة ابراهيم/ لاين تمضي مسرعاً ؟ لاين ابراهيم/ وفيم قد تركتنا في قلب رمضاء نهيم/ وليس من سحابة تمنحنا رشاشها وتمطر[48]

كانت قصة هاجر واسماعيل (عليهما السلام) تشاكلاً دلالياً مع قصة الجنود العطاشى، فالحفر داخل القصتين يري متلقيهما انهما يرتكزان على مفردات (العطش والصحراء والانفراج الالهي)، اذ حاولت الشاعرة ترحيل الحادثة الاولى الى فضاء ديني ينهض باتساع الحادثة الاولى لانتاج جماليات نوعية مغايرة تشاكس الحادثة الاولى وتستفزها.

وتقف الملائكة على اسلوب (النضد)، اذ نقف من خلاله في (ماساة الحياة) على اكثر من قصة تبرز التشابه.

تقول في مقطع (بين قصور الاغنياء):

سرت بين القصور وحدي طويلاً

أسأل العابرين اين الطروب

فاذا فتنة القصور ستار

خادع خلفه الاسى والشحوب

لم اجد في القصور الا قلوبا

حائرات وعالما محزونا

ليس الا قوم يضيقون بالايام

ضيق الجياع والبائيسنا

ليس ينحيهم الغنى من يد

الاشجان ليست تنجيهم الكبرياء

ليس يعفو الممات عنهم فهم

حزن وصمت وحيرة وبكاء [49]

وفي مقطع (عند الرهبان) تقول:

هؤلاء الزهاد في الفتنة

البيضاء حيث الصفا ملء الوجود

علهم يعرفون ما قد جهلنا

عن شهاب السعادة المفقود

....

....

ايها الراهبون لم تنبت الازهار

والعطر والسنا في النفوس

عبثاً تهربون من مغريات

العيش كم في الوجود من (تاييس)

لن تذوقوا السعادة مادمتم

اناسي من تراب وماء

كتبت هذه الطبيعة للاحياء

ان يكرعوا كؤوس الشقاء [50]

تعتمد العلاقة في القصتين الدوران حول محور السعادة الواحد، اذ ان كلتا القصتين دخلت حاملة اسباب تقاطعهما مع مفهوم السعادة، اذ اسهمت اسباب معينة في كل قصة على تقويض فعل السعادة، فالسعادة تتقاطع بالملل مع المادة عند اهل القصور، والرهبان يتفادون اغراءات الجسد وتلويح (تاييس الفتنة) ليسقطوا في دائرة الجمود.

هكذا عملت القصتان بافق نضدي تضامني مشترك اذ مثلتا حركة ميدانية ذات هدف مقيد هذا الهدف هو ابراز السعادة عند طبقات مختلفة.

وهكذا يكون المنظور في كل عناصره محكماً للابداع، وفر تعايشاً مباشراً بين افرازات الواقع والخيال، اذ خرجا في منظورات تعبر عن مكنون وجوهر الشاعرة.

الإحالات:

(1) الشعرية، تزفتيان تودوروف، ترجمة شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، ٢٣.
(2) المصدر نفسه، ٢٣ـ٢٤.
(3) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، ٤٢.
(4) فن الشعر، احسان عباس، ٨٩ـ ٩٢.
(5) نظرية الشعر عند نازك الملائكة، د. عبد الكريم راضي جعفر، ٦.
(6) الزمن في شعر خليل حاوي، مجلة الاقلام، العدد ٥ ايار، ١٩٨٩، ٤٥.
(7) بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا احمد قاسم، ٣٩.
(8) قرارة الموجة، ديوانها ٢/٣٥٣.
(9) الزمن في شعر السياب، حسن عبد راضي، رسالة ماجستير، كلية الاداب ـ الجامعة المستنصرية، ٢٠٠٠، ٤٤
(10) بناء الرواية، ٣٩.
(11) مقولات السرد الادبي، تزفتيان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة افاق المغربية، العدد ٨ـ ٩ ـ١٩٨٨، ٤٢.
(12) قرارة الموجة، ديوانها٢/٥٠٣ـ٥٠٤
(13) شظايا ورماد، ديوانها ٢/١٩٢
(14) قرارة الموجة، ديوانها ٢/٢٣١
(15) الزمن في شعر خليل حاوي، ٤٤.
(16) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، ٣٨.
(17) شجرة القمر، ديوانها ٢/٥٤٤ـ٥٤٥.
(18) شظايا ورماد، ديوانها ٢/٥٦ـ٥٧.
(19) قرارة الموجة، ديوانها ٢/٢٤٨.
(20) ينظر: الصورة الشعري، س. دي لويس، ترجمة الدكتور احمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، ٢١.
(21) ينظر: البنى السردية في شعر الستينات، رسالة ماجستير، خليل شيرزاد، كلية...
(22) بناء الراوية، ٧٤.
(23) ينظر: الصورة الشعرية في شعر الحرب الغنائي، باقر جاسم محمد، ١١٧.
(24) قرارة الموجة ديوانها ٢/٢٧٢.
(25) مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاص، ترجمة سمير المرزوقي وجميل شاكر، ٥٨.
(26) يغير الوانه البحر، ديوانها، ٤٤ـ٤٦.
(27) ينظر: بناء الرواية، ٧٥. وتنظر مصادره

(28) قرارة الموجة، ديوانها ٢/ ٣٣٠-٣٣١.
(29) المصدر نفسه، ٣٠٠-٣٠١
(30) المتخيل الشعري اساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، ٣٨.
(31) يغير الوانه البحر، ديوانها، ٨١-٨٦.
(32) هما النقطة المركزية التي تتمحور عليها الحواس الاخرى، كما يؤكد حضورهما القرآن الكريم متلازمتين من دون الحواس الاخرى. ينظر في سبيل المثال: سورة (الدهر / الانسان) الاية ٢ في قوله تعالى ((انا خلقنا الانسان من نطفة امشاج فجعلناه سميعاً بصيرا)، وسورة مريم الاية ٤٢ على لسان ابراهيم (عليه السلام) عندما قال لابيه: ((يا ابت لم تعبد مالا يسمع ولا يبصر ولا يغني عنك شيئاً.
(33) ينظر: البنيوية التكوينية، لوسيان جلد مان واخرون، ترجمة مشترك، ٨٤.
(34) قراءات في الادب والنقد، د. شجاع مسلم العاني ١٩٩٢.
(35) ينظر في سبيل المثال: في المنهجيات الحديثة لنقد الشعر: اهتزاز العقلنة، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري الثالث عشر، الحلقة الدراسية للشعر والمناهج النقدية الحديثة ٢٤/١١-١/١٢/١٩٩٧، ٩-١٠.
(36) بناء الرواية، ١٣٦.
(37) قرارة الموجة، ديوانها ٢/٣٥٣-٣٥٤.
(38) الصوت الاخر الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، ٢٤.
(39) ينظر: بناء الرواية، ١٣١.
(40) قرارة الموجة، ديوانها ٢/٣٣٤-٣٣٥.
(41) يغير الوانه البحر، ديوانها، ١٥-١٦.
(42) بناء الرواية، ١٥١.
(43) ينظر من القصة القصيرة في المغرب العربي في النشأة والتطور، احمد المديني، ٣٦٩.
(44) قراءات في الادب والنقد، ١٠٥.
(45) النص المكتوب والنص المرئي، سامي محمد، مجلة الاقلام العراقية، العدد ٤-٥-٣٢، ١٩٩٤.
(46) رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، ١٢٥.
(47) يغير الوزانه البحر، ديوانها، ٢٩.
(48) المصدر نفسه، ٣٠.
(49) مأساة الحياة واغنية للانسان، ديوانها، ٧٦.
(50) المصدر نفسه، ٧٩-٨٤.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الدكتورة سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- البنيوية التكوينية، لويسان جلدومان واخرون، ترجمة (مشترك)، مؤسسة الابحاث العربية، د. ت
- البنى السردية في شعر الستينات العراقي ودراسة نصية، خليل شيرزاد، رسالة ماجستير، اشراف الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، ١٩٩٩.
- ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت ط١، ١٩٧١.
- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية لشعر الوجداني الحديث في العراق، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٧.
- الزمن في شعر خليل حاوي، مكي نومان، مجلة الاقلام، العدد ٥/أيار/١٩٨٩.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
- الشعرية، تزفتيان تودوروف، ترجمة شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الادبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية، ط١، ١٩٩٢
- الصورة الشعرية، سي. دي لويس، ترجمة الدكتور احمد نصيف الجنابي، ومالك ميري وسلمان حسن ابراهيم، راجعه الدكتور عناد غزوان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢.
- الصورة الشعرية في شعر الحرب الغنائي ضمن محور قصيدة الحرب، باقر جاسم محمد، مهرجان المربد الشعري التاسع ٢٤/١١-١/١٢/١٩٨٨، دار الحرية للطباعة بغداد، ١٩٨٨.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، الدكتور جابر عصفور، دار المعارف القاهرة، د. ت
- من الشعر، الدكتور احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٥، ١٩٧٩.
- في المنهجيات الحديثة لنقد الشعر: اهتزاز العقلنة، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، مهرجان المربد الشعري الثالث عشر، الحلقة الدراسية للشعر والمناهج النقدية الحديثة، ٢٤/١١-١/١٢/١٩٩٧.
- قراءات في الادب والنقد، الدكتور شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٩.
- قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة ومختارات، محمد جميل شلش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.
- مأساة الحياة واغنية للانسان، نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
- مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- مقولات السرد الادبي، تزفتيان تودوروف، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة افاق مغربية، العدد ٨-٩، ١٩٨٨.
- النص المكتوب والنص المرئي، سامي محمد، مجلة الاقلام، العدد ٣، السنة ٣٤، ١٩٩٩.
- نظرية الشعر عند نازك الملائكة، الدكتور عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٠.
- يغير الوانه البحر، نازك الملائكة، منشورات وزارة الاعلام، ١٩٧٧

ملتقى عام ١٩٩٤ عن نازك الملائكة
مجموعة من النقاد والباحثين في كتاب واحد

بقلم : رزاق ابراهيم حسن



نسمع ونقرأ اخباراً عن ندوات وملتقيات عقدت عن الشاعرة والناقدة الكبيرة نازك الملائكة ، ولكننا لم نطلع على ما القي ونوقش فيها من بحوث ودراسات، اذ لم يتم نشرها، او انها نشرت في نطاق محدود او في اماكن بعيدة عن اطلاعنا وظروف قدرتنا على الحصول عليها، ولكن الملتقى الذي عقدته دار الشؤون الثقافية العامة عن الشاعرة والناقدة نازك الملائكة للفترة١٩-١٩٩٤/١١/٢٠ يمكن الرجوع اليه رغم انه اصبح قديماً، ومرت على انعقاده ثلاثة عشر عاماً، وذلك من خلال الكتاب الصادر عن الدار نفسها بعنوان (نازك الملائكة)) وهو من اعداد الشاعر علي الطائي.

ولعل هذا الكتاب يضم افضل البحوث والدراسات المكتوبة عن نازك الملائكة ، للاسباب الاتية:.

. ان الدراسات والبحوث التي القيت ونوقشت في الملتقى المذكور ساهم فيها عدد من النقاد والباحثين المعروفين ، الذين يمتلكون رصيداً كبيراً من البحث النقدي في الشعر العربي الحديث، اذ ساهم في الملتقى الدكتور عناد غزوان وطراد الكبيسي وعبد الجبار البصري وفاضل ثامر والدكتور سلمان الواسطي وحاتم الصكر وخالد

علي مصطفى وماجد السامرائي ، كما ساهم فيها عدد من افراد عائلة نازك الملائكة وهم احسان الملائكة والدكتور جميل الملائكة.

. ان الدراسات والبحوث وزعت على الباحثين والنقاد بشكل ينسجم مع اختصاصاتهم، وقدرة كل واحد منهم، الامر الذي يدل على التخطيط الجيد والمسبق للملتقى بشكل يكون فيه محيطاً بمعظم عطاء ومواقف نازك الملائكة.

. ان الملتقى لم يقف عند دراسة نازك الملائكة من خلال دراسة الشعر العربي الحديث فقط ، وانما قدم قراءة جديدة لهذا الشعر،

. ان الملتقى لم يعقد كي يكون موسمياً، او لمناسبة معينة، او لمواكبة ظروف معينة، وانما هو حلقة في مشروع يستهدف دراسة الشعر العربي بكل معطياته ، وشعرائه البارزين، وماقدم من اساليب وصيغ ومفردات وايقاعات ورموز جديدة.

. ان الملتقى عمد الى اثارة ابراز القضايا المثيرة للجدل عند نازك الملائكة والشعر العربي الحديث، ومحاولة تقديم اراد ومواقف جديدة منها.

وقد ابتدأ الكتاب الذي يضم فعاليات الملتقى بمدخل موقع باسم الناقد طراد الكبيسي رئيس الهيئة الادارية لملتقى الابداع العراقي يؤكد فيه ان حركة الشعر العربي الحديث التي بدأت ارهاصاتها الاولى منذ اوائل القرن العشرين في مصر وسوريا ولبنان والعراق والمهاجر العربية، اتخذت اشكالاً ومسميات عدة، وجدت ذاتها وحددت مسارها فيما اصطلح عليه بالشعر الحر والجديد



اوالحديث، ومع اهمية الدور الذي مارسه السياب والملائكة والبياتي في هذا الشعر إلا ان حركة الحداثة العربية ، ومنذ بداياتها الاولى اكدت على اهمية وضرورة التنوع في اطار الموقف العام، كما ان الحداثة لم تكن حكراً على زمان ومكان معين، بل هي ظاهرة نجدها في اكثر من زمان ومكان حيثما توفرت الارضية الفكرية الاجتماعية التاريخية للتحول والانتقال من مرحلة الى أخرى.

ولم يوضح المدخل الاسباب التي ادت الى اختيار الملائكة محوراً للحلقة الاولى للملتقى، ولكن كلمة الهيئة التحضيرية، المنشورة في الكتاب الآنف الذكر جاء فيها : ((في هذا الملتقى لم نشأ ان نقيم احتفالاً طروبا، بل رغبتنا ان يكون احتفاءاً بالابداع قبل المبدع، وبالابداع وبالمبدع على قدر ابداعه، وهذا وكما هو واضح من اختيار النقاد والباحثين المشاركين، جاء تأكيدنا على العلمية المنهجية والنظرة الموضوعية في البحث، فبهذه وحدها تتعزز مكانه المبدع في حقل ابداعه ، ويحفظ له أستحقاقه في ذاكرة القارئ والتاريخ، واليوم في الحلقة الاولى من الملتقى المخصصة للشاعرة نازك الملائكة، لن نتحدث في هذا المدخل عن نازك..انتم من سيتحدث بما لها وما عليها، لكن لابد من القول: ان ابتداء هذا الملتقى بالشاعرة ، لم يأت من موقف نقدي إزاء دورها في الشعر العربي الحديث او مكانتها بين زميليها الآخرين، البياتي والسياب، لان هذا سيتكلم فيه الباحث والناقد، وانما جاء الابتداء بها من الظروف الخاصة بالشاعرة، وفي المقدمة منها وضعها الصحي))

ولم يكن ذلك مقبولاً، فالشاعرة نازك الملائكة تستحق اكثر من ملتقى لدورها في الشعر العربي الحديث، ومكانتها فيه، وذلك ما توضحه ورقة الدكتور عناد غزوان التي القاها في الملتقى بعنوان: ((مدخل نازك الملائكة والريادة في الشعر والنقد))، فهي من وجهة نظره((تمثل احد ابرز الاوجه المعاصرة للشعر العربي الحديث. المعاصر الفني الذي يكشف عن

ثقافة عميقة الجذور بالتراث والوطن والانسان)) ان ريادة نازك تاريخياً وابداعاً هي احدى الاضاءات الاهم في التجربة الشعرية الفنية العربية الحديثة))، ونازك((لم تكن شاعرة مبدعة حسب ، بل كانت ناقدة مبدعة ايضاً))، والى جانب هذا الاطراء والثناء يشير الدكتور عناد غزوان الى عناوين دواوين نازك وكتبها النقدية بوصفها من المنجزات المهمة والمتميزة في الادب العربي الحديث.

ومقالة الدكتور عناد غزوان ليست مدخلاً لدراسة موسعة فقط، وانما هي مقدمة او مدخل للبحوث والدراسات التي القيت في الملتقى، التي تناولت نازك الملائكة من جوانب مختلفة، وجاءت مقالة طراد الكبيسي((قضية الشعر السنوي: من .. الى نازك الملائكة)) بمثابة مدخل آخر، لان الملتقى يتركز على شاعرة ، ومن الاسماء المهمة في الشعر النسوي، ولم يتطرق الكبيسي الى نازك الملائكة بشيء، ولكنه اشار الى قلة عدد الشاعرات ، وندرة الشاعرات المتميزات في الادب العربي.

وكان بحث الناقد عبد الجبار البصري((تطور البنية الايقاعية في شعر نازك الملائكة)) اول بحث في الملتقى، وهويرى ان في شعر نازك الملائكة((بنى ايقاعية متنوعة تنقسم الى ثلاث فئات كبرى هي: البنية الايقاعية العمودية، والبنية الاقاعية العنقودية، والبنية الايقاعية الحرة، وهذه البنى



متداخلة في مراحلها الشعرية المتعاقبة)) وبالنسبة للبنية الاولى فانها بنية تقليدية موروثة تقوم على اساس وحدة الوزن ووحدة البحر ووحدة اتفاقية ووحدة الروي، وفي البنية الايقاعية العنقودية ((المقطعية)) يلاحظ الناقد عبد الجبار البصري وجود اثنتي عشرة صورة هي:

الصورة الاولى: مقاطع تامة الوزن متعددة القوافي غير مدورة .

الصورة الثانية: مقاطع تامة الوزن متعددة القوافي والروي مدورة الشطرين.

الصورة الثالثة: مقاطع مجزوءة الوزن مدورة الشطرين متعددة القوافي والروي.

الصورة الرابعة: مقاطع موحدة الوزن مقفاة الصدور مقفاة الاعجاز بقواف منوعة.

الصورة الخامسة: مقاطع موحدة الوزن متعددة القوافي مقفاة الصدور والاعجاز بقافية واحدة (مصرعة).

الصورة السادسة: مقاطع اشبه بالموشحات التامة.

الصورة السابعة: مقاطع أشبه بالموشح الاقرع.

الصورة الثامنة: مقاطع اطوال ابياتها متنوعة وقوافيها متناظرة العدد والروي .

الصورة العاشرة: مقاطع ذات لازمة موحدة في نهاية كل مقطع.

الصورة الحادية عشرة: مقاطع ذات بداية موحدة.

الصورة الثانية عشرة: مقاطع متنوعة الاطوال والقوافي توهم بانها من الشعر الحر. ، وبالنسبة للبنية الايقاعية الحرة فانها تطرح نفسها في شعر نازك الملائكة من خلال خمس عشرة صورة، وهي البنية الغالبة على اغلب قصائدها.

ويقدم عبد الجبار البصري تطبيقات على شعر نازك الملائكة للتدليل على هذه البنى الايقاعية وجاء بحث الناقد فاضل ثامر بعنوان ((في تأسيس الشعرية العربية الحديثة: نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر)) حيث يلاحظ ان عملية تاسيس هذه الشعرية ليست عملية فردية، وليست مصادفة ، وانما كانت جزءاً من عملية تاريخية وثقافية وجمالية

وسياسية معقدة، ((وقد كان للشاعرة نازك الملائكة وبشكل خاص في بدايات حركة الشعر الحر اثر جلي في ارساء المفاهيم الاساسية لهذه الشعرية بفضل وعيها النظري النقدي وقدرتها الشخصية على التعبير عن اهداف الحركة الجديدة))

ويرى الناقد فاضل ثامر: ((ان الشاعرة ذاتها لم تكن تتحدث عن مفهوم الحداثة بشكل صريح على المستوى الاصطلاحي، وانما كانت تستخدم مصطلحات اخرى مثل المعاصرة والتجديد، الا اننا نرى ان جهدها الابداعي والتنظيري انما كان ينصب على مشروع الحداثة ذاته)) ويرجع فاضل ثامر الى المقدمة التي كتبتها نازك الملائكة عام ١٩٤٩ لديوانها ((شظايا ورماد)) حيث يجد فيها اهم المقومات البرنامجية للشعرية العربية الجديدة، والحركة الحداثة بشكل عام، وتتمثل هذه المقومات في الدعوة الى التغيير والتبشير ببدء مرحلة جديدة في الشعر العربي، والدعوة الى رفض الانصياع للقوالب الجامدة، وتقديم تفسير لكل ذلك، كما ان ((موقف نازك الملائكة من لغة الشعر يتسم بنزوع حداثي واضح)) فضلاً عن امتلاكها وعيا شخصيا لطبيعة الخلق الشعري، ودعوتها الى الثورة ضد الاوزان التقليدية والقافية الموحدة، والتبشير بقصيدة الشعر الحر.

ويقول: ((ان قراءة منصفة وموضوعية لجهود



الشاعرة نازك الملائكة ستجعلنا ندرك بوضوح ان جوهر مشروعها الشعري والتنظيري كان ينصب على تقديم نموذج شعري عربي حداثي يتخذ من قصيدة الشعر الحر اطاراً له، ويطمح الى تأسيس شعرية عربية حداثية بديلة))

وعلى العكس من هذه الدراسة يقدم الدكتور سلمان داود الواسطي دراسة بعنوان ((المؤثرات الاجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠)) اذ يكشف فيها ان نازك الملائكة كانت متأثرة في رسالتها ((الى الشاعر العربي الناشيء)) بما طرحه المدافعون عن الشعر منذ الهجمة الافلاطونية المعروفة، ممن اكدوا على الطبيعة الاخلاقية والاجتماعية للشعر وقدرته على صقل النفوس والارتفاع بها الى اسمى قيم الحب والخير والجمال، ، وللتدليل على ذلك يقدم الواسطي سطوراً من رسالة نازك الملائكة، ومن اقوال الشعراء شيلي ووليم بليك والكساندر بوب توضح تاثر نازك بهؤلاء الشعراء.

ويكشف الواسطي عن تأثر نازك بالشعراء الرومانسيين العرب والاوربيين، ويقول: ((في ضوء دراستي المعمقة لمطولة ماساة الحياة وديواني عاشقة الليل وشظايا ورماد وجدت ان نازك الملائكة قد اطلعت اطلاعاً واسعاً على شعر الكثير من الشعراء، لكنها اختارت فعلاً مجموعة صغيرة من البارزين من الشرقيين والعرب والاوربيين، وتفرغت لدراستهم دراسة خاصة مفصلة ظهرت اثارها في الاصداء الكثيرة المتداخلة لهذه المجموعة الصغيرة من البارزين، هذه المجموعة تضم طاغور وعمر الخيام. ربما بترجمة احمد الصافي النجفي. من الشرقيين، وايليا ابا ماضي وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران من المهجرين، ومحمود حسن اسماعيل وعلي محمود طه المهندس واحمد فتحي من المصريين، وتوماس غري وبايرون وكيتس وادغار الن بومن الانجليز والامريكان)) ولا يطلق الواسطي هذا الرأي جزافاً، وانما يقف عند كل ديوان من دواوين نازك، ليدرس ويبرز ما حصل فيه من تأثير لهذا الشاعر او ذاك من الشعراء العرب والشرقيين والاجانب من الانجليز والامريكان الى الحد الذي تتقارب فيه بعض قصائد نازك مع قصائد معينة

لهؤلاء الشعراء، او تكون متقاربة معها في المضامين والاجواء، او يكون هذا التقارب مدعوماً باشارات وتلميحات من نازك نفسها واذا كانت الدراسات السابقة قد اهتمت بشعر نازك الملائكة فان دراسة الناقد حاتم الصكر التي جاءت بعنوان ((نازك الملائكة ناقدة من زاوية التوصيل والتلقي)) تهتم بالناقدة نازك الملائكة، وتتوزع الدراسة على عدة اقسام، اذ يحمل القسم الاولى عنوان ((الجمهور والقارئ)) حيث يلاحظ ان نازك لم تستخدم مصطلح ((القارئ)) وانما الجمهور، ودرست مقاومة الجمهور للشعر الحر على انها ترجع لطبيعة هذا الشعر، واختلافها عن طبيعة شعر الشطرين، او لظروف الشعر العربي في الفترة التي ولد فيها الشعر الحر، او ان ذلك يرجع الى اهمال الشعراء وعدم عنايتهم بتهذيب لغتهم.

ويتناول في القسم الثاني ((ا موقف المشافهة والتلقي السمعي)) الازمة بين الشعر والجمهور على انها كامنة في الصدمة التي تلقتها الاذن العربية المدربة على شعر الشطرين، حيث يدرس حاتم الصكر من خلال وجهة نظر الملائكة العلاقة بين الوزن والاذن، بشكل يكون فيه الارسال الشفاهي متقابلاً مع التلقي السمعي.

وتحت عنوان ((الغموض وتأدية المعنى)) تتناول الناقد الصكر الغموض في رأي نازك الملائكة، حيث



تدافع عنه بوصفه القوة الايحائية للالفاظ، وبوصفه التعبير الرمزي عن الباطن، ولكنها ترفضه عندما يكون مصطنعاً، ويكون دافعاً للاغراب والانغلاق.

ويتناول الناقد الصكر في قسم بعنوان ((التذوق الجمالي والاسلوب)) الذوق وهو عنصر مهم في مكونات الشاعر حتى على مستوى اللغة واختيار المفردات، يقابله على المستوى الجمالي التذوق وهو يتصل بالقارئ وترى نازك : ((ان عالم القصيدة خاص، منفصل عن عالم الشاعر وهذا يرتب ان يكون لها كيانها الخاص المنعزل عن المبدع، ويرتب على مستوى التلقي قراءة تفصل بين النص ومبدعه، او بين عالم القصيدة وعالم الشاعر)).

ويتناول الصكر في القراءة وموجهاتها عدداً من القضايا ، فنازك الملائكة تعد النقد نشاطاً مستقلاً ، وهي ترفض التجزيئية في التحليل وتولي العنوان عناية واهتماماً من حيث القصد والطاقة الرمزية، والتواصل مع الظرف ، كما تهتم بالعناوين الجانبية، وتهمها التقدمات او التمهيدات التي يضعها الشعراء بعد العناوين مباشرة ، دون ان تغفل الاهداء ايضاً.

وتعتني نازك عند القراءة بالالفاظ المفتاحية او الابيات الاستفتاحية والتجنيس الذي تحمله الاغلفة والمكان الذي يشغله النص، وتعمل على اقصاء غير النصي عند التحليل والقراءة من الهوامش والشروع المصاحبة للقصائد .

وتنتبه نازك الى عمليات التناص سواء ماكان واضحاً منها في النص او قابلا للاستخراج عند القراءة، وتعطي اهمية لأنساق وهياكل القصائد وهياكل التكرار واشكالاته ودلالاته، وخواتم ونهايات القصائد، وهي تولي اهمية خاصة للذات القارئة وما تسقطه على النصوص من تغييرات محاولة من خلال ذلك كله ارساء تقاليد جديدة للقراءة، تقوم على اكتشاف السلسلة الفنية والدلالية، وفحص اثر التكرار وانماطه، والاهتمام بالتحليل اللغوي واكتشاف التناص، والناقد حاتم الصكر اذ يوزع دراسته ((نازك الملائكة ناقدة من زاوية التوصيل والقراءة)) على نقاط غير مترابطة نظرياً، وغير

محكومة باطار نظري معين، انما ينطلق من الفكر النقدي لنازك نفسه، فهو غير منتظم في مثل هذا الاطار، وهو يقدم نفسه من خلال مواقف وتصورات معينة، وليس من خلال نظرية معينة.

ولم يتعرض الناقد حاتم الصكر الى ذلك، وهو لم يستعرض مجمل الفكر النقدي لنازك الملائكة، وانما اختار عرض جوانب معينة منه، وخاصة بما يتعلق بالتلقي والتوصيل، واهتم الشاعر والناقد خالد علي مصطفى بالفكر النقدي لنازك الملائكة في دراسته ((تعاليم نازك الملائكة الاخيرة)) ، ولكنه لم يتناول مجمل هذا الفكر، وانما اقتصر على تناول((رسالة الى الشاعر العربي الناشيء)) حيث افترض ان هذه الرسالة كتبت استجابة لطلب احد الشعراء الناشئين ، وانها كتبت تعبيراً عن نضوج التجربة الشعرية لنازك، كما لاحظ ان الرسالة تعبر عن التنازع بين كلاسيكية القاعدة الصلبة وانطباعية الذوق الذاتية ، بين الادراك الحسي والادراك العقلي.

ويحاول خالد علي مصطفى في هذه الدراسة ان يحل هذا التنازع، وان يزيح عنه الانطباعات الذوقية الذاتية، ولكنه يجد ان ((رسالة الى الشاعر العربي الناشيء)) تسيطر عليها الافكار والتوجهات الصوفية والدينية والافلاطونية ، وانها على اساس ذلك لم تتحرر من التنازع ، و((انما خضعت في منهجيتها الفكرية الى تنازع حاد في جميع النقاط التي اوردتها ، بسبب من اخضاعها الفعالية الشعرية لمقياس ديني اخلاقي صوفي صارم، وفي مثل هذه الحال، لابد ان يكون التنازع على اشده بين الجمالية



الشعرية نفسها، وبين المقياس الذوقي الاخلاقي الصوفي، وفي هذا خسارة للطرفين معاً))

والدراسات الاخرى تقتصر على جانب من ابداعات نازك الملائكة، ولا تتناول العلاقة بين الشعر والنقد ، ولا تتطرق الى ما كتب عنها، ولكن دراسة ماجد السامرائي ((قضايا الشعر المعاصر في منظور النقد الادبي: تقاطعات الوعي التجديدي)) تتناول العلاقة بين الشعر والنقد، وبعض الدراسات المكتوبة عن نازك من خلال كتابها ((قضايا الشعر المعاصر))، وهو يرى ان حركة الشعر العربي الحديث ولدت من خلال الرومانسية و أن نص نازك الملائكة الشعري والنقدي. التنظيري على السواء، يمثل المسافة الواقعة بين تشكل البدايات الاولى لحركة الشعر الجديد، والبناء عليها، من جانب ، ومن جانب آخر التطور الذي تحقق لهذه الحركة، او حققته هذه الحركة باثر من تفاعلها مع محيطها النقدي)).

وهو يرى ايضاً ان ((نازك في شعرها ، وجانب مهم من تنظيرها للشعر، لا تخرج في شيء على قوانين الذات الرومانسية ، كما انه يركز على كتاب ((قضايا الشعر المعاصر)) ، متناولاً موقعه في اطار ابداع نازك، وموقعه في حركة الادب الحديث، وموضحاً في الوقت نفسه جوانب كثيرة من الاختلافات بين ما جاء في هذا الكتاب ، وما تحاول حركة الشعر الحديث تحقيقه.

ويقول: ((ا ان النقد الذي تناول الكتاب ((اسماً)) اما انه لم يتعرض لجميع فصول الكتاب بالتحليل النقدي المتعمق لجوهر اطروحاتها فيه، او انه كان نقداً تجزيئياً، اي انه جزء الكتاب ، فاخذ كل ناقد منه ما يختلف معها فيه. وقد تم التركيز اكثر ما تم على الجانب العروضي، اما القضايا الاخرى، على اهمية بعضها بالنسبة لحركة الشعر الجديد. والتي وقف منها يوسف الخال موقفاً سريعاً. فظل هذا النقد بعيداً عنها، وبوجه عام يمكن وضع هذا النقد في ثلاثة محاور. اتجاهات رئيسية للنظر فيه في تفاعله مع الكتاب ومؤلفته ، من خلالها :

. فهو ما نقد موقفي، محكوم بتعارضات الفكر والاتجاه، والنظرة الى التجديد، والموقف فيه. ومن خلاله. ((كما هو الحال في نقد جبرا ابراهيم جبرا ويوسف الحال وكمال خير بك))

. او هو نقد تجزيئي، اخذ جانباً فركز اهتمامه فيه، وجعل مناقشاته تدور في مداره، مهملاً الجوانب الاخرى، ((كم جاء في نقد محمد النويهي، وعز الدين اسماعيل).

. او نقد تابع تطورات الموقف الشعري عندها متابعة تاريخية في ما هنالك من تطور وتراجع في هذا الموقف ((كما هو نقد عبد الجبار داود البصري))

ويتابع ماجد السامرائي عرض هذه الاتجاهات تفصيلياً، مؤكداً من خلال ذلك اهمية ومكانة نازك الملائكة في الادب العربي الحديث رغم ما تعرضت اليه من نقد سلبي، ومن اتهام بالتراجع عن منطلقات وتوجهات الشعر الحديث.

ويضم الكتاب شهادتين لاحسان الملائكة وجميل الملائكة وهما من عائلة نازك الملائكة، وتقدمان بعض سمات شخصيتها، وتعلقها بالشعر، وتشيدان بالملتقى، والجهود المبذولة لانعقاده.

وانطلاقاً من كل ذلك فان الكتاب الذي يضم فعاليات الملتقى الذي عقد في١٩-٢٠/ ١١/ ١٩٩٤، يثبت انه من اهم الملتقيات التي عقدت عن الشاعرة والناقدة نازك الملائكة، وانه اتسع لاهم الموضوعات المتعلقة بها، كما جمع بين النقاد والباحثين وافراد عائلتها، وقدم اوسع صورة عن ابداعها الشعري والنقدي.

ولكن الملاحظ على بحوث ودراسات الملتقى انها لم تستند على خطة تعزز من العلاقة والترابط بينها، ومن احتكامها الى رؤية موحدة، وان الباحثين والنقاد اكدوا اختلافهم عن بعضهم البعض في الموضوع والمنهج والرؤية، ومحاولة كل واحد ان يكون مستقلاً عن الآخر، حيث نتج عن ذلك انهم اختلفوا اكثر مما اتفقوا وان الملتقى نفسه اكد الاختلاف وليس الاتفاق حول شعر ونقد نازك الملائكة.

نازك الملائكة : الشاعرة والناقدة

قالوا فيها :

ان ريادة نازك تاريخاً وابداعاً هي احدى الإضاءات الاهم للتجربة الشعرية. الفنية العربية الحديثة من خلال استشراف دقيق ووعي صادق بالعلاقة الجدلية بين التاريخ حدثاً وفكراً وتطوراً متجدداً والابداع فعلاً تعبيرياً متفاعلاً مع روح العصر مستجيباً لواقع انسانه المعاصر في عالم يعج بالحركة من خلال لغة واشكال ومضامين تترجح بين الطموح الذاتي والنظرة المستقبلية الجماعية..وقد صدق من قال ((إن الانسان موفور المكاسب، ومع ذلك فهو من زاوية الشعر المقيم على هذه الارض..ولكن ما يدوم هو مايؤسسه الشعراء)) ونازك كالسياب والبياتي وغيرهما من شعرائنا الرواد المجددين الذين اسسوا وابدعوا.. فكانت ريادتها تاريخية بمفهومها الزمني وابداعية بمفهومها الفني. الشعري منذ أربعينيات هذا القرن، فهي رائدة من رواد حركة الشعر الحر في العراق والوطن العربي شكلاً ومضموناً مهما اختلفت اصالة الظواهر الفنية وطبيعة الابداع بين شعراء هذه الحركة الشعرية الجديدة، وكانت ريادتها الابداعية والتاريخية تتجلى في جرأتها واقدامها وثقتها العالية بقدراتها الشعرية والأدبية والثقافية في الدعوة الى التجديد وفي تنظيم أصوله والبحث عن جذوره أو في تطبيق منطلقاته وخلق روح الابداع في مستوياته الفنية.

د. عناد غزوان

من مقالته نازك الملائكة

والريادة في الشعر والنقد ١٩٩٥

الأغنية الثالثة

قراءة و إعادة تشكيل

الدكتور أحمد جواد العتابي

كلية التربية/ المستنصرية



تقـول نازك الملائكة في الاغنية الثالثة من قـصيدتها (خمس أغان للألم)/ ﴿ديوانها ٢/٤٦٢، ٤٦١﴾

أليس في إمكاننا أنْ نغلبَ الألمْ؟

نرجئه الى صباح قادمٍ؟ أو امسيه؟

نشغله؟ نقنعه بلعبة؟ باغنية؟

بقصة قديمة منسية النغم؟

* **** *

ومن عساهُ أن يكون ذلك الألمْ؟

طفل صغير ناعم مستفهم العيون

تسكته تهويدة وربتة حنون

وان تبسمنا وغنينا له ينم

* ***** *

يا أصبعا أهدى لنا الدموع والندم

من غيره أغلق في وجه أسانا قلبَهُ

ثم أتانا باكيا يسأل أن نحبّه

ومن سواه وزع الجراح وابتسم؟

* ****** *

هذا الصغير .. انه أبرأ من ظلم

عدونا المحبّ أو صديقنا اللدود

يا طعنةً تريد أن نمنحها خدود

دون اختلاج عاتبٍ ودونما ألم

* ***** *

يا طفلنا الصغير سامحْنا يدا وفمْ

تحفر في عيوننا معابرا للأدمع

وتستثير جرحنا في موضع وموضع

أنا غفرنا الذنب والايذاء من قدمْ

المدخل الى القصيدة



الألم إحساس جرّبه الانسان منذ اللحظة التي ارتكب فيها أبونا آدم الخطأ الذي بسببه كنا، ومازلنا.

والألم نوعان: ألم يسمو بك عالياً، وألم يهوي بك الى الحضيض، ألم يبنيك ويقوّمك وألم يهدم صرحك ويحطم كيانك. ألم يغسل أدران الشر والخطيئة، وألم يوقظ في زوايا الجسد صيحات الرجس والرذيلة، ألم يبكيك فتتطهّر، وألم يفرحك فتتعفن، ألم يقتل في روحك ألف طاغيةٍ، وألم يزرع في صدرك أشواك الغدر والأنانية، ألم يوقد فيك شمعة.. شلالَ ضوء، ألم يغتال فيك الصبح والنور والألوان..

فأي ألم غنت له الشاعرة نازك ومن أين يأتيها !! وأي سحر هذا الذي يمتلك التأثير فيها! تسأل لو انها تستطيع التغلب عليه. وهذا أمر ليس بالسهل. إذن تؤجل لقاءه الى أي صباحٍ. يختاره الألم. أو الى أي أمسية، وإذا لم يكن ذلك ممكناً. فالشاعرة تحاول أن تشغله بلعبة، بأغنية، بقصة قديمة.

بعد كل هذه المحاولات في التغلب على الألم أو أرجائه الى أجل مسمى أو غير مسمى، تحاول ان تستفز ذلك المخلوق الذي صنعته ونفخت فيه من روحها، بعد أن احست بضعفها أمامه. في المقطع الأول..

بعد كل ذلك تطرح سؤالاً فيه شيء من الشجاعة والتحدي((ومن عساه أن يكون ..)) إنه مخلوقها الذي تعرف عنه كل شيء ما ظهر منه ومابطن وما أسرّ وما اعلن تعرف ضعفه وقوته، شرّه وخيره، حبه وبغضه إنه طفلٌ صغير يمكن أن تسكتهُ. كغيره من الأطفال. (بتهويدة أو ربتة حنون). كما يفعل الكبار عادةً مع الأطفال. أو بأغنية. كما تفعل الأمهات. عندما يُنمن أطفالهن.. ألم الشاعرة في القصيدة يختلف عن كل ضروب الألم المعروفة فهو يبكي مستجدياً الحب والعطف. كما يفعل الأطفال. لذلك فهو عندها: ظالم لكنه بريء وعدو لكنه محب.. وبروح الأم الرءوم تغفر له كل إيذاء وذنب مثلما تغفر الأمهات.

القصيدة من الخارج:

بناء القصيدة الخارجي توزع بين الاشكال والتراكيب الاتية:

. الاستفهام: الذي نجده استغرق المقطع الأول بكامله، وتكرر في المقطعين الثاني والثالث.

. النداء: ونجده تكرر في المقطع الثالث والرابع والخامس.

. العطف: ويظهر ذلك بكثرة استخدام حروفه ((الواو. او. ثم))

. التركيب الصوتي: ويظهر ذلك واضحاً في تلك النغمة التي فرضها حرف الميم الشفوي المجهور ذو التردد العالي والوضوح السمعي الذي ينقل الى السامع حالة التوتر لدى الشاعرة، وبأحصاء بسيط وجدنا انه تكرر اثنتين وثلاثين مرة زدْ على ذلك كون القصيدة ميمية الروي.

وكذلك أستعمال الشاعرة (حرف النون) بشكل واضح، والنون حرف لثوي مجهور وهو أيضاً من الأصوات ذات التردد العالي والوضوح السمعي وله تأثير في المتلقي.. وبأحصاء بسيط أيضاً نجد انه تكرر ثماني وأربعين مرة، ومن التراكيب الصوتية التي لجأت اليها الشاعرة حرف النداء (يا) الذي يمثل أعلى درجات الأسماع في الأصوات



الانسانية.

إن شيوع الأصوات المجهورة (النون. اللام. وتكرار حرف النداء) يظهر لنا التوتر الذي سيطر على جوّ القصيدة ويعكس نفسية الشاعرة المنفعلة على الرغم من محاولتها إخفاء هذا التوتر وذلك الانفعال من خلال استعمال تلك الالفاظ الشائعة المأنوسة والتراكيب التي تقترب كثيراً من الاستعمال اليومي.

القصيدة من الداخل:

يبدو أن القصيدة. من الداخل. تحوي شكلاً بنائياً يمكن تلمس ملامحه إذا ما أزلنا بحذر ذلك الغطاء اللفظي الذي يحجب. لأول وهلة.

شكلاً توزعت أجزاؤه هنا وهناك وبمحاولة حذرة أيضاً يمكن لمُّ تلك الأجزاء وترتيبها بحسب العلائق القائمة بينها متخطين حدود لفظةٍ ولفظة من دون تأشيرة لعبور، متخذين من الظلال المبعثرة هنا وهناك ألواناً يمكن من خلالها رسم ذلك الشكل البنائي:

تلجأ الشاعرة الى جمع المتضادات في ثنائيات متقابلة يمكن ان نجدها واضحة في (الصباح. الأمسية) (باكياً. ابتسم) (العدو. الصديق) (المحب. اللدود) (تسكت. تستثير)، هذه الثنائيات تصدر عن أجزاء عضوية نجدها متفرقة في القصيدة ويمكن جمعها على النحو الآتي: (الوجه. العيون. الأصبع. القلب. الفم. اليد. خدود) ولو وزعنا الثنائيات بين هذه الأجزاء العضوية لظهر لنا:

العيون ← الدموع، الأدمع، باكياً، ينم

الأصبع ← الندم

الوجه ← الأسى

القلب ← أختلاج عاتب، المحب، نحبه

الفم ← ابتسم، تبسمنا، غنينا، يسأل

اليد ← الطعنة، ربتة حنون، اغلق، وزّع، تحفظ

خدود ← معابر الأدمع

ثم هناك دوال الاعضاء وأن لم تذكر صراحة في القصيدة وهي:

الأقدام ← أتانا

الجسد ← الجراح. الألم

الكتف ← ربتة حنون

ولو ضممنا هذه الأجزاء بعضها الى بعض ليكوّن لدينا شكل ذلك الطفل الصغير الناعم الذي يتوزع عالمه بين لعبةٍ واغنية، وقصة قديمة، طفل لا يختلف عن اقرانه. فهو إذن ذلك الألم المحبب النقي الذي تسمو به كل امراة كي تحمل لقب الأم والأمومة. فالشاعرة لا تشكو من أي ألم، انه الحلال الحلو والبارح العذبُ... ولتحقيق إثبات وجوده التكويني يمكن أن نستدل على هذا الوجود من خلال التضاد بين النفي والأثبات وعلى النحو الآتي:

يعني(هو) ← يعني لا أحد غيره ← من غيره أغلق..!

يعني المشار أليه (حاضر) ← الأشارة الى كيان محسوس ← هذا الصغير الإضافة الى (الأنا) إثبات لا يقبل الشك ← طفلنا الصغير.

من كل ما تقدم يمكن أن نقرر ان ذلك الألم الذي غنت له الشاعرة ماهو إلا طفلها الصغير الذي جسدت القصيدة كل معالمه وملامحه الجسدية والنفسية.

موقف نازك الملائكة من لغة الشعر يتسم بنزوع حداثي واضح. وعلى الرغم من انها قلما تستخدم مصطلح اللغة الشعرية او لغة الشعر. كما يلاحظ ذلك بحق احد الباحثين .. وتفضل بدلاً من مصطلحات اخرى مثل لغة القصيدة او الأداء الشعري او الألفاظ فهي انما تتحدث عن صميم مفهوم اللغة الشعرية . لكننا نلاحظ ان موقفها هذا لا يتسم بالاستقرار بل يتراوح بين موقف راديكالي متمرد يدعو الى الانسلاخ عن الجمود اللغوي والمعجمي والدعوة الى إضفاء ظلال موحية على الالفاظ والمفردات بعيداً عن القوالب الجامدة المستهلكة وبين العودة للتأكيد على القواعد والشاعرة بشكل عام، وخاصة في مرحلة البدايات ، كانت تدعو الى تبسيط اللغة الشعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والواقع ورفض الرواسم العتيقة، ودعوتها هذه تجعلها قريبة من دعوة (ت.س.اليوت) المعروفة حول ضرورة اقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية، ولكنها عادت في دراسات لاحقة، ومنها دراستها الموسومة ((الناقد العربي والمسؤولية اللغوية)) الى موقف فيه الكثير من الصرامة والمعيارية، وهاجمت كافة المحاولات الرامية الى التجديد اللغوي في الشعر.

الناقد فاضل ثامر

من بحثه((في تأسيس الشعرية العربية الحديثة نازك الملائكة ومفهوم الحداثة في الشعر)) ١٩٩٥

لقد قرأت نازك الملائكة عشرات، ان لم نقل مئات الشعراء الغربيين، وترجمت للبعض منهم و((قلدت)) البعض الآخر، لكنها تمكنت دائما من ((ترشيح)) اصواتهم خلال ((مصفاة)) صوتها هي: هكذا جاء صوت الشاعر الثائر المتمرد (بايرون) وصوت الشاعر الحالم (كيتس) وصوت الشاعر الوقور (غري) وصوت الشاعر المسكون بعقدة ذنب خفية (بروك) وصوت الشاعر الباحث عن الاثارة والغرابة والابتكار (بو) هذه الاصوات وغيرها من الاصوات المعروفة وغير المعروفة جاءت كلها بنبرة صوت واحدة هي نبرة صوت الشاعرة العراقية الكبيرة (نازك الملائكة).

ولئن تخلفت نازك الملائكة عن الركب الذي كانت هي حاديته الاولى، فإن ذلك كان بسبب احساسها الكبير بمسؤوليتها التاريخية في ريادة قافلة نحو مجاهل لم تكن تدري ان دروبها ستتشعب الى ما تشعبت اليه، وان الركب سيتوزع زمراً متعددة توجهت كل زمرة منها الوجهة التي اختارتها لنفسها، او اختارتها لها قوانين النمو والتطور الطبيعي، لكن القافلة الاصلية التي انطلقت من بغداد قبل (خمسين سنة) ستبقى تحمل اسم نازك الملائكة على مر العصور.

الناقد د. سلمان الواسطي

من بحثه ((المؤشرات الاجنبية في شعر نازك الملائكة حتى عام ١٩٥٠ –١٩٩٥

اذا كانت نازك الملائكة من خلال تناولها قضايا الشعر المعاصر قد ابدت رغبتها في الوصول الى (الحقائق)). او ما اعتبرته حقائق ، فإن هذه الرغبة لم تقدها الى رؤية صائبة للواقع الشعري، في تطوراته وتحولاته فقد رفضت الحقائق المتشكلة ، متمسكة بما اعتبرته ((حقائق مؤصلة)) وضعتها بنفسها او أقرتها . فاستغنت عن البحث عن الجديد، وعملت على ان تكف عصرها عنه. حيث توقف وعيها التجديدي.

الناقد ماجد السامرائي

من بحثه (قضايا الشعر المعاصر

((في منظور النقد الادبي، تقاطعات الوعي التجديدي))١٩٩٥

لعل اهم واخطر (انفصال ابداعي) واجهته الشاعرة كان يوم اهتدت .تحت مضاعفات نفسية حادة. الى الشعر الحر كوسيلة جديدة للتعبير عن مواقف نفسية ، يعجز نظام الشطرين عن ان يحتويها بطريقة تروي ظمأ التعبير الابداعي عندها من جهة وتمتص مشاعرها المتأججة من جهة أخرى.

وتحكي الشاعرة ظروف تجربتها الابداعية هذه من خلال قصة مفادها انه في عام ١٩٤٧ بعد صدور ديوانها الاول ((عاشقة الليل)) باشهر قليلة، انتشر وباء الكوليرا في مصر، وبدأت الانباء تتوالى بذكر أعداد الموتى، وحين بلغ العدد ثملاثمائة في اليوم الواحد انفعلت الشاعرة انفعالاً قوياً وشرعت في نظم قصيدة في هذه الكارثة مستخدمة شكل الشطرين المعتاد، مع تغيير القافية بعد كل اربعة أبيات، وحين انتهت من القصيدة، وجدت أنها لا تعبر عن مشاعرها الملتهبة فأهملتها واعتبرتها من شعرها الساقط. وما أن وصل الى سمعها أن عدد الموتى قد ارتفع الى ستمائه نفس في اليوم الواحد حتى خلت الى نفسها واخذت تنظم قصيدة اخرى على نمط القصيدة السابقة مع اختلاف في الوزن والقافية، ظانة ان هذا الاختلاف كفيل بتحقيق ما عجزت القصيدة السابقة عن تحقيقه، واذا بها تفاجأ حين انتهت منها أن القصيدة دون مستوى مشاعرها وهنا تملكها الحزن، واحست انها تحتاج الى اسلوب آخر قادر على الموازنة بين الطاقة التعبيرية المختزنة، والمشاعر المحتدمة، غير انها لا تدري كيف تستلم هذا الاسلوب المنشود. وفي يوم الجمعة السابع والعشرين من اكتوبر سنة سبع واربعين وتسعمائة وألف تناهى الى سمع الشاعرة أن عدد الموتى في اليوم الواحد بلغ الفاً فاغتمّت غماً شديداً، واندفعت الى الكراس والقلم، وبدأت بنظم قصيدتها المعروفة الآن ((الكوليرا)) (٠) وما ان انتهت منها حتى احست الشاعرة انها تعبر عن احاسيسها أروع تعبير، وان اشطر القصيدة غير المتساوية كانت اقدر على امتصاص نغمة الحزن والاحساس بالفجيعة من نظام الشطرين، وهنا انفتح عالم جديد امام الشاعرة. عالم الشعر الحر. فدخلته بكل ثقة واقتدار، وقابلت التحدي والسخرية والاستهزاء بالاندفاع في هذا الاتجاه الجديد حتى اصبح الشعر الحر لا يُذكر إلاّ وتُذكر معه الشاعرة وقصيدتها الرائدة ((الكوليرا))(٠).

د. عبد الله احمد الرضا

كلية الآداب . جامعة الكويت

من بحثه / تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة



ليس من اليسير حصر ما ترجم من قصائد الملائكة الى اللغات الغربية بالنظر الى عدم توافر الادلة الببليوغرافية الشاملة عما ترجم من الادب العربي الحديث، وحسبي أن أذكر ان ببليوغرافية (اندرسون) (١٩٨٠) التي هدفت الى الالمام بما ترجم الى الانكليزية من الادب العربي حتى عام ١٩٧٧ لم تدرج للملائكة الا قصيدة واحدة هي ((الزائر الذي لم يجيء)) غير ان ما وقفتُ عليه من قصائدها المترجمة الى الانكليزيةوالفرنسية والاسبانية والالمانية لا يمثل الا جزءاً محدوداً من شعرها، وفي مقدمتها القصائد الآتية.

. الكوليرا

. نهاية السُلم

. الافعوان

. أنا (من شظايا ورماد)

. مرثية امرأة لا قيمة لها

.الزائر الذي لم يجيء

.غسلاً للعار (من قرارة الموجة)

. خمس اثمان للألم

. نحن وجميلة

. ثلج ونار (ترجمة غير كاملة ظهرت بعنوان صحتي)

١١. تحية للجمهورية العراقية (من شجرة القمر)

وقد ترجمت بالاضافة الى ذلك مقتطفات من بعض قصائدها:

. بين فكّي/ الموت

. التماثيل

. سياط وأصداء

. اشواق واحزان (من عاشقة الليل) ت . خلوصي

. الارض المحببة (من قرارة الموجة) ت. جمال احمد

٦. خرافات (من شظايا ورماد) ت . ستيوارت

. جامعة الظلال (من شظايا ورماد) ت . الطعمة

. تحية للجمهورية العراقية . ت . هيوود

. نهاية السُلم (من شظايا ورماد) ت. بدوي.

صالح طعمة

استاذ العربية والادب المقارن جامعة انديانا/ امريكا

من بحثه/ نازك الملائكة وآثارها في بعض اللغات الغربية ١٩٨٣

قد يرى البعض ان الشاعرة نازك الملائكة مُقلّة في استخدامها للأساطير، والرمز الاسطوري بعامة قياساً الى معاصريها عامة ورواد حركة الشعر الحر خاصة الذين انبهروا بالتوظيف الاسطوري عند الشعراء الاوربيين والامريكيين، وهذا صحيح، لكنه لا يعني ان نازك لم تلتفت الى عالم الاسطورة، بل ان الامر غير ذلك فطالما نهلت منه ولا سيما في ثلاثيتها او مطولتها الشعرية الفريدة (مأساة الحياة ١٩٤٥) و(اغنية للانسان ج١ ١٩٥٠) و(اغنية للانسان ج٢ ١٩٦٥) بحيث يمكن القول بأن الاستخدام الفني للأساطير فيها، يشكل ظاهرة فنية تستحق الدراسة ولها ملامحها الدالة والكاشفة على تطور التجربة الشعرية عندها، فهي مطولة حافلة باستخدام كثير من العناصر الاسطورية استخداماً رمزياً يعطي الاسطورة مدلولاً حياً في شعرها، وينمُّ عن فهم لطبيعة الرمز الاسطوري في اغلب الاحيان، واسلوب استخدامه استخداماً فنياً صحيحاً.

الاستاذ محمد رجب النجار

جامعة الكويت . كلية الآداب

من بحثه / من الموروث الاسطوري والديني في شعر نازك الملائكة

لقد اهتمت نازك باللغة الى جانب اهتمامها بالشعر، ودارسُ شعرها لن يعثر على الالفاظ الجاسية والنافرة، او على الغموض المفضي الى الإيهام، لكنه يجد شعراً رقيقاً سليم اللغة صافي الاسلوب واضح الاهداف، ولغتها الشعرية تعبر عن حياتها الفكرية والوجدانية وتصور مشاعرها واحاسيسها وتكشف عن ثقافتها، وترصد مراحل التطور التي مرت بها منذ صدور أول دواوينها وهو ((عاشقة الليل)) سنة ١٩٤٧.

د. احمد مطلوب

من بحثه له بعنوان/ لغة نازك الملائكة

فيما يتصل بالجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر فتحصرها الناقدة (الشاعرة نازك الملائكة) في أربع قضايا شغلت الفرد العربي المعاصر وحملته على البحث عن صيغة شعرية جديدة يعبر عن قضاياه ومواقفه من الحياة(*) هي النزوع الى الواقع، والحنين الى الاستقلال، والنفور من النموذج، وإيثار المضمون: فترى ان الفرد العربي المعاصر تتملكه رغبة ملحة في الهرب من ((الاجواء الرومانتيكية الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا ((ومن

ثم فقـد وَجَدَ في اسـلوب الشـطرين تعارضاً مع هذه الرغبة ولأنه، من جهة ، مقيد بـطول محدود للسُطر، وبقافية موحدة..حافل بـالغنائية والتزويق .. وهذه القيود.. تبدد طاقة الفرد المعاصر الفكرية وتشغلها بشكليات لا تقع فيها، في وقت ينزع فيه الفرد الى البناء والانشـــاء والى إعمال الذهن في موضوعات العصر.. ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق اسلوب الشعر.. الذي يخلو من رصانة الاوزان القـديمة، ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية..))

الاستاذ ابراهيم عبد الرحمن محمد

كلية الآداب ، جامعة عين شمس/ جمهورية مصر العربية

من بحثه آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق

لعل من دلائل الوعي والشـجاعة، ان نازك الملائكة، عرضت على أسرتها اول قصيدة لها من الشعر الحر، وهي قـصيدة الكوليرا ((١٩٤٧)) فلقـيت من اسـرتها



ضروبـاً من الاسـتنكار والدهشـة، ولكنها مع هذا، واجهت الجميع بقولها : (قولوا ما شئتم. اقسم لكم اني اشعر اليوم بأنني قد منحتُ الشعر العربي شيئاً ذا قيمة)(٠)

مصطفى حسين

كلية التربية . جامعة الملك سعود/ الرياض

من بحثه/ نازك الملائكة ناقدة

في عـام ١٩٧٨ صـدر ديوانهـا ((للصـلاة والثـورة)) وحاولت فيه من خلال قصيدتَيْ ((الملكة والبستان)) و((سبـت التحـرير))(٠) إدخال ظاهرة ((البـند)) في الشـــعر المعاصر لانه يفتح فيه مجالات جديدة، وظاهرة البـند وجدت في أوائل القـرن الحادي عشـر الهجري، وتعتبر حـركة الشـعر الحر عند (مصطفى جمال الدين) وليدته من ناحـية الاسـاس الايقـاعي ، فإذا كان هناك اختلاف فهو ان البند يتعامل مع (الرَمَل) و(الهزج) فقـط، امام الشـعر الحر فقـد وسّع دائرة ايقاعية على كل الابحر ذات التفعيلة الواحـدة(٠)، اما نازك فتعتبره اقرب اشكال الشعر العربي الى الشعر الحر، لانه لا يتقيد باسلوب الشطرين.

..وبـصفة عامة فالشـاعرة قـد دارت اكثر مادارت في دائرة العروض العربـــي، وكان لها اجتهادها .بـــل وابداعها داخل هذه الدائرة ، وقد كان اجتهادها يمكن ان يوصلها الى نظرية في العروض لو انها تعاملت مع المناهج الاحـصائية ليمكن الكشف عن العلاقـة بـين النمط السكوني، وايقاع الكلام المتوثب.

الاستاذ عبده بدوي

كلية الاداب . جامعة الكويت

من بحثه/ التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة

دراسات

أربعاءُ الصَّحو

ياسين النصير

لم تكن القصة القصيرة في العراق فنا مستقرا. فهي عرضة للاختراق كلما هبت على ثقافتنا اراء وافكار جديدة. كما لم تكن على وفاق تام مع واقعها الاجتماعي. ولا مع قالبها الفني او مضمونها الفكري لكثرة المتغيرات التي تحدث في الثقافة العامة. قد يعود سبب ذلك الى تارجحها بين فن الحكاية الشعبية وفن القصة الحديثة وهذه مشكلة اسلوبية لم تردم هوتها بعد. وقد يعود الى ان كتابها لم يتاصلوا واقعيا بما فيه الكفاية فانتقلوا دون استعداد للتعامل مع تيارات الحداثة. فتجاذبتهم اهواء وتجارب الغير فيغدو التقليد السمة الطاغية على الانتاج القصصي. ثمة صراع حقيقي وطويل ابتدا من اربعينات القرن الماضي يوم بدات القصة بالخروج من ثوب الحكاية القديمة وما يزال مستمرا بين ان يكون التجريب منصبا على المحتوى او ان يكون مختصا بالشكل. حتى ان مثل هذه النغمة النقدية اصبحت من مخلفات القول وحصيلة ذلك الصراع. ان نهض احدهما على حساب الاخر. لينفتح الشكل على مضامين جديدة فرزتها المدينة المتغيرة بفعل التطور الايجابي والسلبي لمكوناتها. وبتسع المحتوى ليضم اشكالا فنية تتمرد على ما تعارفت عليه فنون القص الشعبي. وغالبا ما تكون الميثيولوجيا هي الرافد لمثل هذه التضمينات في الشكل. ولنا في مجموعة((اربعاء الصحو)) القصصية للقاص عبد الاله عبد الرزاق نموذجا لتنوع قوالبها. ولتعدد اشكالها الفنية. فمن القصص ما يكون حجمها طويلا نسبيا يتلاءم وسياق الحدث قصص: السور الدامي. وسنوات. والبوم. وراء الهمس، واربعاء الصحو. والجد. والحاجز الناري، والاصم. بينما توجد قصص اقل حجما لكنها مكتفية مثل قصص : اغنية البحيرة. فاصل ليلي. لا شي يحدث. العنكبوت . دوائر مغلقة. والمظلة وغيرها. وكلا الحجمان هما من متطلبات سياق القصص الشعبي حيث الحكاية تتحكم بالحجم . وليس باي افتراض شكلي او بعمل فني يقصده القاص كما ان محتويات القصص منها ما هو معبر عن حياة افراد منعزلين وجدوا في مرحلة شباب ثم استمروا الى ان اصبحوا كهولا ينتظرون موتهم. ومنها ما هو معبر عن حركة واقع جديد فرزته تطورات المدينة ففرضت نوعا من البنية وجدت الشخصيات نفسها في تصادم معها. فالتجريب الذي شهدته القصة خلال العقدين الماضيين جعل منها حقل تجارب منفتحا لم يستقر بعد بالرغم مما انتج فيه من قصص رائعة وجيدة دلت على تميز مراحل تطور القصة القصيرة في العراق. حتى اصبح لدى البعض الخروج على القالب الفني وعمود القصة مبدا

تجديدياً!!، بل وحسب البعض ذلك انجازا خاصا به!!. في حين ان القالب الفني الجديد ياتي بعد تغيير جذري في بنية المدينة وحياة الناس وظهور قيم جمالية تشمل قطاعات كبيرة من سكنة المدن وهي تستوعب قيم الحداثة، وهذا ما طبع به القاص حجم قصصه ومحتواها وميادين احداثها والرؤية التي صاحبت تطور فنونها. ثم يأتي التجريب بناء على خبرة طويلة ليس على يد قاص معين، بل على يد عدد من القصاصين يتناول كل واحد منهم جزئية منه، وهو ما يجعل التجريب، اي تجريب غير قابل للالغاء او التجاوز. فالقصة العراقية بوصفها احدى البنى المعرفية للثقافة العراقية المتميزة كانت وماتزال ابنة المدينة العراقية والبلدات المحيطة بها، ابنة تلك الحركة المتغيرة في الشارع والسوق والناس وقد حفلت قصص ((اربعاء الصحو)) بالكثير من هذه المتغيرات، لا بل أنها محفزة على الاحساس بالتغيير وهو ما سنتحدث عنه. لذا هي من اكثر الفنون عرضة للتجريب والتجديد تبعا لتحولات المدينة العراقية، لا بل انها الثوب الذي جرب كل الخياطين مقصاتهم فيه ليشملوا المدينة والقرية والارياف، الشباب والكبار دون حساب للفواصل الثقافية والاسلوبية بين هذه المواقع وهذه الشخصيات. وفي ((اربعاء الصحو)) نجد قصصا تتشبع بمناخ المدينة فكان القصر جانبها مثل قصص: اغنية البحيرة، البوم، رجل يكتب سيرته، الحاجز الناري، وراء الهمس، العنكبوت، اربعاء الصحو، الاصم، المظلة وغيرها، في حين ان قصصاً تبقى معلقة بين الريف والمدينة تمتاز بالطول المناسب مثل: السور الدامي، سنوات الجد، وغيرها، مما يعني ان المدينة ومكوناتها اصبحت عامل جذب للقصة القصيرة ان لم تكن البيئة الاكثر حضوراً في النتاج القصصي اللاحق بالرغم من أن القصة ليست كلياً ابنة المدينة الحديثة، ففي تجديد القصة وتجريبها تكمن الطاقة الفنية الكلية التي ترصد تطور الحياة المدينية بمظاهر تحديث اسهمت بتطور ليس قالب القصة الفني وحده، بل فنون السرد كلها. ففن الحكي هو احد اعمدة الابداع الذي ارتحل من المدينة القديمةبعد ان تفككت بنيتها، الى القرية لتستقر في حكايات الاجداد والكتب الشعبية، لتعود ثانية الى المدينة حاضنة الحكاية القديمة ومانحتها الحرية في الحكي والبناء بعد ان انصب التحديث فيها، وتمظهرت الحداثة فيها باشكال تعبيرية كثيرة لم تكن القرية قادرة على استيعابها، كالاسواق الحديثة وازياء الناس والصحافة وفنون العمارة وتنوع البضاعة. لذا فالحكاية جزء من بنية ارستقراطية المجتمع المديني، موطنها المدينة وذاكرتها القرية. ومن سمات القصة القصيرة في هذه المجموعة انها بحثت باستمرار عن امكنة جديدة في احشاء امكنتها القديمة، لتكتشف اثر التحديث الذي حل بوضعها بأمكنتها

يأتي التجريب بناء على خبرة طويلة ليس على يد قاص معين، بل على يد عدد من القصاصين يتناول كل واحد منهم جزئية منه، وهو ما يجعل التجريب، اي تجريب غير قابل للالغاء او التجاوز. فالقصة العراقية بوصفها احدى البنى المعرفية للثقافة العراقية المتميزة كانت وماتزال ابنة المدينة العراقية والبلدات المحيطة بها

وليتغير بالتالي قالبها الفني تبعا لما يحدث في بيئاتها المختلفة. لكنها وهي في الطريق الى بيئتها الجديدة. لم تلغ البيئات السابقة، هنا يعاد استحضارها كجزء من بنية قارة في الذاكرة فتتحول في تقادم عمر الشخصيات الى ثيمات غير قابلة للقسمة وبالرغم من انها تبقي على العناصر الاساس في الحكاية: المبنى الحكائي، والمتن الحكائي. ووحدة الانطباع. والشخصية المركزية. والجملة الاستهلالية فالفنية التي تنبع من متغيرات المدينة هي التي فرضت التجريب وليس الرغبة الذاتية للقاص والقصة القصيرة لوحدها تتطور بقواعدها الفنية المحلية فقط. دون أن تستعير أية قاعدة من كتاب او كاتب . وهي لوحدها ايضا قادرة على ان تقلب المحلي على اوجه مختلفة كلما حدث تغير في المجتمع لتجد فيه عمقا ميثولوجيا او غرائبيا كان مختفيا تحت العباءة المحلية وما احتوته قصص ((اربعاء الصحو)) من نمو في تطورها يدل على ان القاص وهو يرتب بيت المجموعة ابتدأ بالقصص القديمة ١٩٧٧ ((السور القديم)) ليتصاعد تجديده مع القصص الاخرى الى قصة ((دوائر مغلقة عام ٢٠٠٠)). وما بين التاريخين يكتب عددا من القصص لا تخرج كثيرا عن سياقي القصتين فقصة ((السور الدامي)) تخلق ضريحا. تغيب فيه امرأة في حين قصة ((دوائر مغلقة تنهض ضريحا. وما بين الضريحين ينمو ذلك الهاجس الكبير بحلول الفاجعة في العراق وهي هيمنة الاضرحة على المدينة والناس حتى لا تكاد قصة تخلو منهما فالقاص عبد الاله عبد الرزاق يمتلك خبرة مغايرة للكثير من كتاب جيله الدؤوب فمنذ ان بدأ يكتب القصة القصيرة علا صوته الفني فيها. وادرك متابعوه القيمة الفنية التي احتوتها نصوصه القليلة. لكنه وهو يواصل مسيرته لانجد ان فترات معينة في نتاجه القصصي قد غلبت على اخرى، بل هو تيار متصاعد يتحرك ببطء شديد. تجديده ينبع من مراقبته لمواقع تختزن مثيولوجيا عراقية (ساستعير كلمة للشخصية المحورية في قصة ((اغنية البحيرة)) قد تكون مغايرة لسياقها الذي وضعت فيه للتعبير عن خطوات عبد الاله عبد الرزاق القصصية)) .اندفع اكثر ولكن بخطوات متزنة كأنه ميز له مكانا وسط الزحام .مكانا يعزفه سلفا)) ص١٨ اندفاع القاص نحو التجديد واختيار الشخصيات الدالة كان محسوباً بدقة. ولكن خطواته لن تكون سريعة او قافزة، انها خطوات مجرب وسط واقع عراقي ممتلئ بالأضرحة . وسنقف عند هذه الطريقة الفنية التي تميز بها عبد الاله في مجموعته ((اربعاء الصحو)) الصادرة عام ٢٠٠٢ عن دار الشؤون الثقافية بـ١٤٠ صفحة). لذا لم يأت تجريبه من لغة الكتب المترجمة، ولا من الخيال الكاذب المفتعل الذي غطى بعض النصوص التي سرعان ما ذبلت فهو مثلاً لا يميل الى التجريب الفني المتعمد كي يبني قالباً لقصته على انقاض ما خربته يداه، بل يصقل القالب القديم بتجريب نابع منه ووفق بنية جدلية تعتمد التغيير المستمر في البنى الآفلة والآيلة للسقوط منه. من هذه المواقع التي دأب عليها القاص" هي بحثه عن الامكنة المجربة والمشبعة بالمعايشة والتي تبدو الان مهملة او متروكة: الاضرحة. السور، المستشفيات البعيدة، عيادة الاطباء، البحيرة الرمال ، السوق، المقهى، الدكان، الرصيف ، الغرف المظلمة الخ مصحوبة بالاحلام والغيبوبة والهذيان والتماهي لنجد ان في كل موقع مألوف ثمة امكنة غرائبية قادرة على توسيع مدار السرد واغنائه. لذا نجده ينهض مثيولوجية الامكنة العادية ليبحث في جوهرها عن غرابة غائرة أشبه ما تكون بالبئر المخزنة للاسرار، او البقعة التي تتوحد فيها المتناقضات فمثل هذه الامكنة تمنح فن القص اسلوبية تجمع بين لغة الريف ولغة المدينة، لغة الخيال ولغة الواقع دون ان يتغلب الخيالي فيها على ما هو واقعي وجود الضريح الذي انبثق من خيال الرجل الحارس في قصة ((السور الدامي)) ثم اختفاء المرأة الجريحة فيه دفع الناس لان يضعوا الحناء على قبرها ايذانا بتحول العادي الى مثيولوجي تمهيدا لخلق

ضريح شعبي او مزار يقصده الناس، هذه الطريقة تنبت في احشاء الواقع رغبات دفينة لا يمكن الاستجابة لها الا متى ما اعدنا تركيب الوعي بها، انها طريقة اجتماعية اكثر منها طريقة لقص حكاية. او ان الرمل في قصة ((اغنية البحيرة)) الذي يتحول الى ملاذ تشترك كل الكائنات في اغنيته الكونية بعد ان يكون ثمة سر دفين جعل الرجل يغور في البحيرة تحت اصوات اغنية كونية تنبعث ليلا من مكرفون كوني، او الغرفة المظلمة التي يتابع المريض فيها حياته الآيلة للموت وسط مشاهد تلفزيونية تسرد اجزاء من حياته قصة ((وراء الهمس)). او الدكان الذي يبيع الجد حاجياته فيه وهو يطل على الشارع، ((قصة الجد)) ليصبح ضريحا يحتوي جثة الجد وفمه ينطق بآخر كلمة بيع او شراء او دكان الشاهدة وهو يصفف قطع الرخام المكتوب عليها اسماء الموتى ثم يتغير الى بناء وسوق عصري، ليصبح الموت حياة بعد ان كثر في المدينة قصة ((اربعاء الصحو)).. الخ ان قيمة التوازن في بحثه عن الامكنة المثيولوجية في الواقع المديني يعطي لفن القصة القصيرة دفعة بسياق التجديد المستقر. عندئذ يصبح القالب الفني للقصة متجرداً من انماطه بنيته التقليدية، ليتحول الى اشكالية تجديدية بحد ذاتها، بالرغم من ان القارئ لا يجد في قالبه الفني تجريبا كبيرا، ولا قفزات اسلوبية من تلك التي تقال مرة واحدة وينطفئ بريقها. بل هدوءاً فنيا يؤكد في كل قصة ثمة نغمة جديدة، تختص بالقصة نفسها ولا تتعدى لغيرها. لتصبح مجموعة القصص التي احتوتها ((اربعاء الصحو)) هي مجموعة لتجارب فنية متطورة عن سابقتها.

قيمة التوازن في بحثه عن الامكنة المثيولوجية في الواقع المديني يعطي لفن القصة القصيرة دفعة بسياق التجديد المستقر. عندئذ يصبح القالب الفني للقصة متجرداً من انماطه بنيته التقليدية، ليتحول الى اشكالية تجديدية بحد ذاتها، بالرغم من ان القارئ لا يجد في قالبه الفني تجريبا كبيرا

لا تبدو شخصياته في هذه المجموعة انها من جيل الشباب او من قليلة الخبرة، فالشخصيات الكبيرة والاساسية هي في حدود العقدين الخامس والسادس، وهي الشخصيات التي تكتب سيرتها، وثمة شخصيات اخرى الى جوارها غالبا ما تكون لصبايا صغار السن فهم اما عاملون في الدكاكين او مرافقون او ابناء، وقلة جدا كانت بين العمرين هذه الشخصيات استعارها القاص من شريحة كبيرة في المجتمع وقد حملت باعباء الحياة، فهي اما محملة بمرض او عزلة او غربة، تراجع المستشفيات ليس من اجل ان تبقى حية بل لتكتشف خبرتها في استحضار المتشابه من حياتنا، او ان تجلس حارسه تمسك بندقية، ليس من اجل ان تحمي احدا بل لتعيد حملها الذي يتشكل بخلق ضريح يزوره ناس القرية خلف سور لا يجتازه احد الا ويدمى، او مريض يجلس على كرسي يتأمل مشاهد الأفول وهي تتراءى على شاشة الزمن، قصة((وراء الهمس))أو متطلعاً في العينين لأن يعيد ماضياً غرب في وجه صديقته القديمة، قصة ((لا شيء يحدث)) او ((رجلا يكتب سيرته))، او رجلا يحمل شاهدة موته وهو حي، قصة ((اربعاء الصحو)) او بائع اصص الورد يموت بعد ان باع اول وردة عنكبوت، قصة العنكبوت((او امرأة مريضة معزولة تموت في المستشفى وامامها باقة ورد قصة

((الحاجز الناري)). ان شخصيات عبد الاله في هذه المجموعة تعطينا انطباعا غير قابل للشك انها تدخلنا في عالم الحقيقة غير المرئية عن طريق الاحلام او الغيبوبة او الوهم او الشرود او الرؤية المضببة، او الهذيان. إن عالما مغشيا يقابلنا ونحن نسير او نجلس مع الشخصيات في دكاكينها او في الشوارع، فالمدينة ماضية نحو التغيير لتسحق كل بقايا القرية لكنها وهي تسير بخطواتها الجهنمية يشكل العودة الى بقايا الروح المعلقة بالاشياء القديمة أشبه بالارث الذي يوزع على الابناء. فتصبح اعادة تلك الفترات القديمة من حياة الشخوص حكاية ارث تروى على السنتهم قبل ان يطويها النسيان. هذه هي المعادلة الزمنية القاسية التي يستشعرها قصاصو الاجيال وهم يرون شخصياتهم الواقعية تنزوي الآن في مرضها او اقبيتها القديمة تستعيد ماضيها الاقل وتلمح في الآن نفسه لما يحدث من تغيير في الواقع العراقي الذي يشمل كل الامكنة بهوائه المتغير، هذا العالم الآيل للزوال، ينبت بمكانه عالما متحركا وجديداً ولكن ما تزال فيه بقايا يمكن ان تكون شواهد على تحول وثبات. ان شخصياته مرسلة الينا من عالمنا المعيشي وهي تحمل رسالة لتبلغنا ان الدخول لعالم الحقيقة يحتاج الى شيء من الوهم والخيال كل الشخصيات تحول الحقائق الى وهم ولكنها وهي تفعل ذلك يصبح الوهم حقيقة، فعندها تبدأ الحياة بالافول، تصبح عودتنا مستحيلة بدون الخيال، انه الزمن القاسي الذي بدات الشخصيات فيه كمن يجمع لنا صورة سبق وان هشمتها الحياة، فأعادتها ولملمتها لنا هي مهمة لنا هي مهمة ثورية لنرى من خلالها واقعنا الذي مربعين اكثر بصيرة، هي رسالة الشخصيات القصصية الجديدة اتي تعيد التوازن لفنها بطريقة ان تكون اكثر محلية. فالشخصيات التي تبدو وهي تتولى الآن سرد حكاياتها كانت وماتزال في الاعماق الشعبية بالرغم من ضوء المدينة وشارعها واسواقها فهي: اما مريضة او منزوية او معزولة. وكأنها خبرة في مخزن الذاكرة لم يتح لها الانتشار قبل ان تمارس فعل الحكي لتتحول الى صوت داخلي كامن لا يصرخ بل ينتظر تجنب الآخرين موتا. ان نماذج هذه الشخصيات بدأت تطرق القصة القصيرة العراقية الآن بعد ان مرت عليها تجارب الحروب المؤلمة، شخصيات نمت وتكورت عن الشخصيات التي كانت شبابا يوم بدأت القصة العراقية تحديث فنها في الستينات، لكنها تفصح وهي في الكبر عن حركة المدينة المتجددة. هؤلاء هم اولئك الذين كانوا حزبيين وغير حزبيين كانوا يتظاهرون ويرفعون اللافتات في شوارع المدينة ويتمردون ويثورون ويخطأون ويفكرون بصوت عال. اليوم كبرت تلك الشخصيات وانزوت بعد أن حملت على أكتافها اعباء السنوات، لتجد غيرها قد تسيد الشارع وهي تملأ: العسكر في الشوارع، والحدود بالمهربين، والبيوت بالعسس والمخبرين. فلم يعد صوت الهتاف القديم ملائمة لحركة الشارع الحديث، لذا لجأت القصة الى بحث اثر تلك الايام في بقايا الشخصيات وليس في حركة الشخصيات. ثمة موت يتسرب للنموذج القصصي القديم فلم نجده بعد اليوم نموذجاً بلغة مستعارة من نماذج غريبة ولا حضوراً للرجل الصغير الذي طبع نتاجنا القصصي لفترة طويلة كي يسير الآن في الشوارع العراقية بعد ان نصبت له الفخاخ في كل زاوية ومنعطف. ثمة غياب للشخصية الايديولوجية ايضاً، ذلك الصوت السياسي الذي كان لابد من ان تشحن به الاحداث القصصية ليحل بدلا عنه صوت الشخصية المنفتحة على حركة المدينة النامية. لقد عادت تلك الشخصيات الشباب بعد ان تجاوزت الستين الى مستشفياتها ومنعزلاتها وهي تحمل ذكريات الحروب والسجون، عاودت وايديها محملة بصرار الادوية والذكريات ليقدموها لنا بطريقة توحي ان الحداثة لن يشهدوها، عادت بالرغم من انها قادمة لا محالة، عادت بعيون كليلة لا تبصر حركة الشارع وامتلاءه بالشباب، عادت بالرغم من الحزن الذي يلف المدينة الآن لتجد ان في كل مكان ثمة صبي يرث و يدير

عجلة العمل هؤلاء وهم يغادرون الحياة عن طريق استحضار احلامهم واوهامهم وتجاربهم وسط خفوت الضياء وسيادة الظلمة وانفراط الصحب والمحاورين وذبول شمعة الجسد. يشعروننا اننا نتقدم بالرغم مما يحيط بنا الآن من مأس

هل كانت هذه الحروب ايذانا بالتغيير ام بداية منطقية لحتمية التاريخ كي يبني على تصوراتنا القديمة رؤى جديدة؟ ان حركة الشارع وثقافة المدينة تعد واحدة من العوامل الضاغطة على كل الفنون لترغمها على تجديد اساليبها ورؤيتها. ليس بطريقة الفرض الشكلي بل بطريقة تزايد نمو الحساسية بخلق احساس ان فرقا جوهريا بين حالين ان قصصا مثل ((الجد واربعاء الصحو والعنكبوت)) تدل وبوضوح على فاعلية تغيير محسوسة وكبيرة اصابت المدينة والناس. وعبثا تلحق بها اقدام الرجال الكبار. فالشخصات في هذه القصص من كبار السن وكلهم ينسحبون في نهاية القصة لكنهم يخلفون لنا احساسا ما بالتغيير وهو تغيير يستجلب احيانا صبيا يرافق ما يحدث هذا الانسحاب من الحياة تخلفه حركة ضاجة في شارع المدينة فالورش القديمة تتحول الى سوق عصري. ص٨٣ ودكان الشاهدة يحل محله بناء حديث، ص٨١ والشارع يمتلئ بالزحام ص ٨٠ والوجوه تصبح نظيفة وملابسها حديثة، ص٨٩ والشارع يضج بحركة الشباب، والمقهى تصبح جديدة محتوية

الزمن لا يكثف ولا ينسخ بل هو تيار يجري ويجرف معه بقاياه ومن بين البقايا اللافتة في قصة ((سنوات)) هو عينا صديقته القديمة اللتان انطفأتا بتراكم الزمن فيهما بالرغم من حضور صاحبتهما في قاعة احتفال.. ان الشخصية المحورية في هذه القصة لا تسترجع ماضيا. بل تبحث عن بقاء الماضي حيا في الحاضر

على بنية مغايرة. والزبائن اكثر هدوءا ونظافة وارستقراطية وبشم في المكان رائحة الخصب الذي ينمشى في التراب والشجر والمياه ص٨٩ والفتيات يمرحن في الشوارع فالسنوات غيرت كل شيء.. ص٨٥ ان الشخصيات المختزلة لقطاعات كبيرة من الناس التي تعتمدها القصة القصيرة تعد حاضنة البنى التجديدية التي دأب عليها القصاصون العراقيون ليعبروا أخيرا بها عن مجموعات مضمرة ومنزوية في الارياف والمدن الضواحي والقرى. قصص لؤي حمزة عباس وحامد طه الشبيب وجاسم عاصي ودنى طالب وانعام كجه جي وفيصل حسن. وحامد فاضل وغيرهم. فالشخصية القصصية اليوم تتجرد من الكثير من ملامحها الفردية لتصبح صوتا جماعيا بلسان متعدد اللغات والمواقع. فكل الشخصيات تمتلك احساسا بانها تمتلك هذا المكان ص٩٢؟

جمع القاص في مجموعة ((اربعاء الصحو)) ست عشرة قصة قصيرة كتبها على مدى ثلاثة وعشرين عاما بين ١٩٧٧.٢٠٠٠. حيث المراقبة لما ينتج واحدة من سمات فنان جاد يرغب بأن لا تخرج قصصه من تنور التجربة وهي غير ناضجة وفي هذه المجموعة ايضا يجرب الترقيم، ٣،٢،١

الح في عدد من القصص لا ليجزئ بيت القصة على ازمنة او يحيل السرد على تباعد اللغة والمواقف، بل ليجعل من ثوب القصة مفصلا على تطور بنيتها وايقاعها. وهو فهم جديد لمراحل الزمن الداخلي لسياق السرد حيث يتطلب تأملا ومتابعة. كما كانت تفعل القصيدة الحديثة وهي تعرض الصمت بين ابياتها بالنقاط

فتحسب ذلك من بنية التجديد الذي فرضته تداخل الازمنة وتعاقبها في النص. الامر الذي يتطلب فصلا بينها" اما بالنقاط في حال القصيدة، او بالترقيم في حال القصة. وهو ما يمكن ملاحظة ان تعامله مع الزمن الخارجي يفرض تقطيعا داخليا للنص، اذ ليس في القصص كلها ما هو عودة الى الماضي الا متى ما تطلب الحاضر ذلك. لا بل ان احداثه تصنع بيت القصة وهي محملة بأثقال ذلك الزمن لكنها لا تستحضره الا في حال صياغته مجددا ليكون خلفية مثيولوجية لحاضر آيل للأفلول معظم القصص تنتهي بموت الشخصيات، عدا قصة ((المظلة)) حيث انتهت باتفاق بين الفتاة والصبي على مواصلة رحلة التصاق الجسدين تحت المطر وبين ظلال الشجر. اذ ليس من شخصية تتولى سرد قضية لا تؤدي الى شعرية الحاضر، كل الشخصيات هي الحدث. فليس من بينها من هو هتاف او مكرفون لحال خارجية، وليس من بينها من هو داعية او محمل بهموم فئة او طائفة، هي من انتاج قاع المجتمع بتراثه، وقد قدمها القاص شخصيات بلا اسم وبلا هوية. عدا شخصية قصة ((اربعاء الرماد)) وقصة ((الأصم))، وقصة ((امرأة المدينة، طفلة المدينة)). ثمة رغبة دفينة عند عبد الاله ان لا يسمى شخصياته باسماء كاملة كي يبقيهم ضمائر وحالات،، وهي نافذة للقول الحر في كل الاتجاهات. غير انها. وهذا يستبعد الفلاش باك او اي اتكاء اسلوبي لاغناء سرده او حدثه، بل ان الماضي عنده في موضع شك دائم ان هو بقي خارجيا، لذا نجد كل الشخصيات تستحضره لتحوله الى حاضر وتعيش فيه، قصة((سنوات)) وقصة ((البوم)) مثلا. فالزمن فيها لا يكثف ولا ينسخ بل هو تيار يجري ويجرف معه بقاياه ومن بين البقايا اللافتة في قصة ((سنوات)) هو عينا صديقته القديمة اللتان انطفأتا بتراكم الزمن فيهما بالرغم من حضور صاحبتهما في قاعة احتفال. .ان الشخصية المحورية في هذه القصة لا تسترجع ماضيا، بل تبحث عن بقاء الماضي حيا في الحاضر. لكن الزمن الحاضر يغير من مسار الرغبة ليفرض مبدأية ان للزمن قوة ساحقة لا يمكن حاوزها. لذا ترك القاعة ليبحث عن ظل آخر. فهو ((كائن الظلال المبتردة)) بعد ان كان جوالا في ربوع الامكنة المشمسة هذا الزمن لم يأت على العينين وبريقهما الخافت وحدهما، بل جاء عليه ايضا حيث النظرة المتزنة تبحث عن الضمور في الرائي والمرئي معا.

من اين يأتي القاص باحداثه القصصية؟ فقد كان السؤال في السابق افتراضيا. عندما كنا نكتفي بنقد القصة بما احتوته. فنستسلم لما تقوله القصة وللشكل الفني الذي يأتي به القاص دون سؤال، ونتعامل مع القصة كما لو كانت معطى لا قدر لنا بمحاسبتها، فما تقوله هو الصواب وما لا تقوله يفترضه النقد. عندئذ كنا ننساق وراء القاص ما يقول وما يفكر، في حين ان ما يقوله هو لغة متحركة في مجتمع يتحرك اما ان نبحث عن انتماء الاحداث لهذه الطبقة او تلك فهذا مشكل بحد ذاته. في مثل مراحلنا المشتبكة مع الحداثة لا يمكن ان نركن لما يأتي به القاص دون ان ان يكون لبحثنا عن مكونات الحدث دالة في بنية مجتمع يتقدم. لذا علينا ان نتحرك باتجاه المجتمع، شوارعه ومدنه ومحلاته وسكنه وناسه دون ان نفصل بينهم، علينا ان نتدبر تلك العملية الجدلية المتغيرة يوميا وهي تصوغ الرؤية الجديدة من بقايا الماضي، فالحدث ليست كائنا مجرداً او هلاميا او لغة خاصة بالمجهول، بل هو تكوين اجتماعي يفصح عن موقف ما. هل ان الحدث لديه مجرد وعاء للسان القاص حتى لو كانت الشخصية باسم او بدونه؟ عند متابعة نمط احداثه في هذه المجموعة لاتجد لا ملامح مناطقية او قومية او دينية معينة، لذلك فهي اما عن عامة الناس او عن الهامش الاجتماعي او ممن يمتلك تجربة ويستطيع القول الهمس عنها. احداثه مصائر اجتماعية فقد تصادفها في الشاعر دون ان تثير اهتمامك، وقد تكون انت وانا في لحظات البوح بما كنا تفكر به، فالكل محمل باعباء الذات والمجتمع من

نوافذه العريضة، كمن يقرأ لنا تاريخ صياغة التشكيلات الاجتماعية خارج سياقاتها الايديولوجية فالموتى بعد الحروب واثناءها هم اكثرية الحضور في الذاكرة الجمعية ، والابتعاد عن سلطة هذه القاهرة ابتعاد عن حقيقة مجتمع يريد الحركة خارج الاضرحة. فالاحداث لا تطلب اعترافا من القارئ بوجودها ، الا في حال المشابه، بمعنى اننا نستحضر الموت لننفيه بالحياة. ففي مبدأ الحكي واسماع رغباتنا علانية طريقة للتخلص من ذلك الارث الذي يحيط بنا , احداث القصص تتنفس بالحرية التي نتلمسها في الشوارع، حرية الحكي، وهو ما يمكن ان يشكل علامة للصحو من كوابيس الموت الكثيرة.

ميزة القاص في هذه المجموعة انه يبحث عن عالم مثيولوجي في عالمه الواقعي، فكل حدث له مستويان من الافعال: مستوى الفعل الخارجي الذي تبتدئ به القصة وهو مستوى عام ومشترك بين قطاعات كبيرة من الناس، ومستوى الفعل الذاتي الذي تستنبطه الشخصية وتغور في ابعاده، وهو مستوى خاص لا يدركه الا صاحب تجربة. لذا ان كل الشخصيات تنسلخ من المستوى الخارجي لتدخل في محراب المستوى الداخلي، وقد استعمل القاص عدة طرق للدخول: منها النوم، او الحلم، السحر الطبيعي او الغشيان، او الهذيان المرضي، او الغيبوبة، او البنية الصوفية في اتحاد العبد بالمعبود، وفي القصص كلها يكون مستوى العالم الداخلي للشخصيات هو الحدث، قصة ((السور الدامي)) يغيب البطل فيها عن وعيه فيتخيل رجلا بعصاة وهو يخط مكانا للضريح وبعد ان يفيق يجد ناسا تبني ذلك الضريح، قصة((اغنية البحيرة))، ما ان ينزل الرجل الى الماء حتى يودع اشياءه في حفره في الشاطئ ويسويها بالرمل على نغمات اغنية الاشياء في حفرة في الشاطئ ويسويها بالرمل تخلصا من بقايا الماضي ثم يغوص في الماء على نغمات اغنية الاشياء حتى نجده يندمج كليا في العالم السفلي مستحضرا انثاه الغائبة، قصة ((الاصم)) هي الاخرى تحاكي غياب الملحن وغياب الصوت وغياب العود وسط موسيقى كونية تعج بالرأس وبالزمن، وهكذا في كل القصص، حيث العالم المثيولوجي هو الذي يتحكم بسياق القص.

ما يجعل هذه المجموعة متميزة انها مليئة بالشعر، الشعر هنا بمعناه الخاص عندما يصبح البوح طريقة للعلانية، ليس ثمة اصوات جاهزة ، بل ما يقال يتمظهر يوميا في الحياة التي نعيشها .

ثمة مفردات بدت لي اكثر حضورا من غيرها فبالاضافة الى حضور الاضرحة وهي الحفرة الارضية الزمنية، نجد حضورا للعيون، وبدون ان يصفها سوداء او زرقاء او خضراء في غابة حياة، تحدق وتحلق وتمخر الوجوه وتستقر في دائرة الحركة، عيون اقل ما فيها انها لا تطبق الا في لحظات الموت، هذا الشد نحو العيون ينقلنا الى حقيقة انها المركز في الشخصية والمحرك الذي يستدل به الاخر على صاحبتها . عيون يشف جمالها في لغتها، ربما يميل اهل

في القصص كلها يكون مستوى العالم الداخلي للشخصيات هو الحدث، قصة ((السور الدامي)) يغيب البطل فيها عن وعيه فيتخيل رجلا بعصاة وهو يخط مكانا للضريح وبعد ان يفيق يجد ناسا تبني ذلك الضريح، قصة((اغنية البحيرة))، ما ان ينزل الرجل الى الماء حتى يودع اشياءه في حفره في الشاطئ ويسويها بالرمل على نغمات اغنية

البـصرة من الادبـاء الى التغزل بـالعيون الخضر كثيرا ((عيناك غابـتا نخل)) وعيونه في هذه المجموعة لها لغة انثوية مشبـعة بـالزمن، فقدمها او ذبـولها، وانكسـار نظراتها او انحراف الرؤية لها، دالة زمنية على العمر، اما خفوتها وانغلاقــها وانطبــاق الجفون ، فهي دالة للموت، اما رؤيتها لعالم ما تحت الماء او لاستبـصارها الاحـلام وانكشـاف الرؤية المخفية للاشـياء فهي دالة للادراك وللمشــــاركة الكونية، واما الحديث عن مدى رؤيتها واتسـاع حدقـتها ووضوحــها في عالم المكان والاشـــارة التي تصنعها للآخر فهي العين المتجولة، المجربـة، القـارئة، والمقـروءة. للعيون قـدرة الكاميرا الدقيقة المجسات لاحتواء التعبيرات النفسية الداخلية للشخصية وهي تنقل بدون رتوش ما تجعل الشخصية اكثر قـدرة على الحضور مستقبـلا وغالبــا ما تكون العيون احـدى الظواهر الاسلوبـية المختصة بـالريف فحين يكون التعبير عنها نثرا يقرب القصة من الشعر، وعندما تبـذل يعني ان زمنا قاسـيا يمر، هذه الطيوف التي نراها ونستشـعر قـيمتها في الرائي والمرئي تعيد لنا الصياغة الواقـعية لرومانسية هاربـة من اسـلوب القـص الحديث، ومن قـرأ المجموعة بـاطار لغتها الشعرية سيكتشف مدى الحرية التي تتيحها اللحظات المتوهجة من العيون لشخصياته في بناء جمل وعبارات معتمرة كالجمر بالشعر دون ايقاع او قـافية. فالقـاص وهو يميل لوصف الحالات بمثل هذه الطاقــة من اللغة لهو مولد كبير لشعرية اللحظة وقوتها. وتفصح العيون عن دليل اكثر شعبية عندما تتحول الى مجس او كشف عن المخفي في الشـخصيات، قـصة (لا شـيء يحدث)) فالعيون في شــــــارع المدينة كاميرات راصدة لحداثة الشــارع عندما يكون من في الشــارع خليط من كلا الجنسين. في القاعة التي تسمر فيها وهو يراقـب عيون من يعرفها كشف عن لغة ذاتية انه يريد ان يرى نفسه في عيني من احـب لكنها تشـيح بـوجهها عنه متخطية نظراته دون ان تدرك انها هي المقصودة، عندئذ يغادر القـــــــاعة بحثا عن ظل آخر يفتح عينيه فيه على

سـعتيهما. قـد يكون ثمة تنكر من قبـلها لمثله لكن وجودهما في قـاعة احـتفال يعني انهما متسـاويان في الهالة التي تسبغها المناسبـات ومع ذلك يبقـى باحـثا عن ذاته المفقودة في العيون الاخرى. لم تقف القصص عند العيون البشـــــرية فقـــط، فثمة عيون اخرى يستخدمها القـاص" الفلم الذي يعرضه التلفزيون ، هو الآخر عين على حـدث مركب، العود الذي يحمل نغمات الاصم هو الاخر عين اكثر اتزانا لاحـتواء صوت المريد والتلميذ، المظلة التي تفتح فوق الرؤوس هـي الاخرى عين على السماء وهي تجمع جسدين شابـين، البندقية المصوبـة بـاتجاه الحشـد الذي سـيعبر السـورنحو الضريح للبحـــث عن الغياب هي الاخرى عين دامية، العيون التي يتســـرب اليها الموت كانطفاء الضوء او السـيكارة بـين اصابـع المريضة هي الاخرى عيون ومجسات، رؤية الاخر للشخصية وهي تسير في الشارع عين على العلاقـــة بـــين حــــركة المدينة وهي تتغير وتستبـدل دكاكين شـواهد القبـــور بالاســـواق هي الاخرى عيون على المستقبـل. كل هذه هي من مولدات العيون التي ينصبـها القـاص في ازقـة واقبـية المدينة ليرصد بـها وترصد من غيرها. فاي لغة يعتمدها عبـد الاله وهو يكشـف عن شـخصيات جديدة في القـصة لها قـدرة على ان تختصر الكثير من ميزات الشـــخصيات المعاصرة عندما تلغي كل شـيء وتركز على عيون من احب، هل كانت بمثل هذه السعة بحيث تنقل لنا قدرات المدينة الى اجواء احـــتفالية، ام ان القـــاص يختار شـخصيات تختصر قـدرات الاخرين الذين تجاوزت اعمارهم الستين بـينما بقـيت ذاكرتهم مشـتعلة، يعني هذا ضمنا ان لاجيلا من الشبـاب يمكنه ان يكون بـطلا لقصة معاصرة، والقصة تكشف عن مثل هذا التناقض بـين اجيال الناس بحيث لا نسـتطيع ان نصف تلك المرحــلة الا بتســيد من يمتلك ذكريات.. هل بـدأت مرحـلة التفكير بـالذات الفاعلة وهو ما نحتاجه بـعد هزيمتين في الحروب؟ لان نعيد ترتيب بيتنا القصصي؟ اعتقد ان مشكلة الحوار مع الذات وغالبـا ما يلجأ اليها

القاص الحديث واحدة من اساليب المكاشفة التي لجا اليها الكثيرونكي يعيدوا حساباتهم. وما اشاحة صاحبة العيون عنا وعن نظراتنا اليها الا من قبيل انها هي لاخرى تريد الافلات من سيطرة ذلك الماضي القاسي بالرغم من رومانسيته فالطريق نحو الحداثة يتم بعد ان نحكي وللمرة الاخيرة حكايتنا القديمة

في قصة ((رجل يكتب سيرته)) والتي اعدها واحدة من افضل قصص المجموعة. نكتشف عالما اخر هو عالم ما قبل عام ١٩٩٥ ويعني زمنها هو الشحنة الكابوسية التي احاطت بالعراقيين وهم يستعيدون الحياة بعد موت الملايين في الحروب ويستقبلون سنوات مجهولة بعد ان دخل العراق في صراع دولي عن الاسلحة والتعنت تتحدث القصة عن ابن يرتدي ثياب ابيه الميت وحذاءه ويعيش ضمن هاجس ان يكون شبيه ابيه ليس بارتداء الثياب فقط. بل بالتصرفات وانحناءة الظهر ونظرة الاخرين له. ولكنه يكشف عن وضع اعمق من ذلك بكثير هو الوضع الاقتصادي المتردي للناس بحيث لا يملك شراء ثوب جديد به فيلجأ لثياب ابيه الميت. ليس من اجل ان يكتسي باخلاقية وسلطة ووجود الاب بل كي يشكل موت الاب عنده حضورا جديدا ولكنه لم يستطع الخلاص من ثقل الاب الميت فيه هي معادلة تسير بنا دائما للامام برغم التناقض الذي تولده مثل هذه الظاهرة، ولكن السير للامام ليس تقدما دائما. فقد نعيد ركب المسار نفسه ونرتدي الملابس نفسها ونعيش حال العدم والموت نفسها ونبقى نردد الاقوال والافكار نفسها وهذا ما جعل الابن الشاب عجوزا وهو لما يزل يعيش كأبن لاب ورث الفقر منه

تقرأ في هذه القصص التي كتبت بعناية فائقة. الحنين الى الاشياء القديمة ومنها قصة ((الاصم)) التي اعدها من القصص الرائعة في هذه المجموعة ثمة حب ونوستالجيا ثائرة في العلاقة بين الشخصية واشيائها القديمة. حب قد يورث الألم عندما تستعير لغة القاص للاستشهاد بها عن وضع آيل للزوال. ثمة رغبة دفينة هي ان لا ينتهي هذا العالم بطريقة ماساوية. ولكن وكما يبدو ان لا توجد طريقة اخرى يكمل الناس بها فرحهم دون المأساة ان العودة الى الاستذكارهي عودة للممارسة الحياتية ولكن المقيدة. عودة لتلك البنى التي شيدت هذه الشخصية وبنتها وهيأتها للقص كي يأتي بها شاهدة على مرحلة او كما يقول القاص ((شيء اقرب الى الافتنان بغيبوبة الجسد في حمى مسعورة تترك وراءها فيضا من الخدر التنمل)) ص١٢٠ هي البقاء ضمن العلاقة بين الاصم العازف ((جميل)) و استاذه ((محي الدين)) عند اطار علاقة التلميذ بمريده، فالعود الذي يعزف عليه التلميذ هو ذخيرة كما يقول العواد صاحب ورشة التصليح، اعطا لمحي الدين شخص تركي لذا لا يمكن ان يصنع مثله. وقال محي الدين للعواد انه سيوكله لشخص يثق فيه. وها هو العود بين يدي ((جميل)) يدون عليه ايقاعته. ثم يختفي العود. ثم يتخلف محي

> **تقرأ في هذه القصص التي كتبت بعناية فائقة. الحنين الى الاشياء القديمة ومنها قصة ((الاصم)) التي اعدها من القصص الرائعة في هذه المجموعة. ثمة حب ونوستالجيا ثائرة في العلاقة بين الشخصية واشيائها القديمة، حب قد يورث الألم عندما تستعير لغة القاص للاستشهاد بها عن وضع آيل للزوال؛**

الدين عن تدريس الموسيقى، وفي حينه يذهب للسؤال بعد السؤال عن استاذه عند صانع الاعواد، لكن هذا الاخير لا يعلم شيئاً، وعندما يذهب لبيت استاذه بعد السؤال عنه تخرج له امرأة عجوز لا تنطق العربية فيشير عليه بعض سكنة المحلة ان لديها ولدا ومات منذ اسبوع. وتشكل قضية اختفاء العود واختفاء الاستاذ محي الدين الارضية الصوفية لجميل الذي بدا بعد ذلك يدخل في الحلول حينما بدأت يداه وفي ظلمة الليل وصوت الاشجار بتأليف الحان جديدة هي جزء من اللحن الكوني الذي يملأ سماء الغرفة والروح. وفي لحظة شعرية يموت من حوله الكون كله، فنسمع اصواتا آتية من اعماق الروح مازجة بين صوت العود وصوت الاشياء الساكنة. هذه النغمة الشعرية الحزينة تشير الى ضياع تام لكل الروح الناهضة في الاشياء، وما موتها الا حياة في الآخر. والعود ليس علاقة بين من يسمع ومن لا يسمع، بل هي علاقة بين يد عازفة واوتار تعزف الاشياء: بهذه النغمة الكونية المتشكلة الآن في اجواء الغرفة تخرج الموسيقى من مكانها فتنتشر في فضاء المدينة والناس، اغنية لا يقف نشيدها. وصوتا لا نعرف مدياته، وموسيقى تحتوي كل الالحان، وحلول لروح وقدرات الاستاذ في تلميذه.

يعتبر المكان الاثيري في هذه المجموعة هو الضريح، فهو القاسم المشترك بين كل القصص تقريبا، ولم نجد ما يجعل هذا الضريح حاضرا غير ان تكون القصص متشبعة بالواقع العراقي الذي تعامل الجميع معه منذ عقود كي يكون حضور الضريح في حياتنا قاسما مشتركا لآلامنا وافراحنا. فالضريح ليس قبرا فقط او مزاراً، بل هو تكوين ثقافي غائر في الوعي الجمعي العراقي منذ القدم وحتى اليوم، يلجأ اليه الناس لقضاء حاجاتهم، ويتعامل الناس معه كما لو كان بديلا، والعامة منا تفرح لمرآه وتزوره وتقدسه وتعشق قول الشعر فيه وتردده، فكيف بقاص وبشخصيات تمت في واقع ضريح فيه علامة على التواريخ، فعاشوا محنه. ولم تمر سنواتنا المريرة دون ان يكون الضريح المكان الشاهد على نوستاليجيا الحنين للموت وللحياة!! وعندما اقول ان لاقصة تفلت من مناخ الضريح عدا قصة((المظلة)) نجد الشخصيات تمهد لنفسها بفعل الغيبوبة او الاحلام او الوهن الجسدي او التداخل الذهني ان تستحضر الاشياء الغائبة من اضرحتها الذاتية، وغالبا ما يحضر الغائب/ الميت كسلطة كالاب او المريد او البطل اما خارجا من الضريح او ذاهبا اليه. والقصص كلها دوران بين الحضور / الغياب، وما بين الحياة / الضريح، يكشف القاص عن امكنة كثيرة هي مراحل انتقال من الضريح النفسي الى الضريح الارضي: المستشفى، او العيادة الطبية، او الاسعاف، او الكنيسة المقصوفة بالقنابل، او اللوحة المدماة، او العود المختفي، او المزار الذي يعود طيفا، البيت الساكن بالاشباح، الدكان الشاهدة، المقهى، او باقة الورد، العينان المطفئتان،.. الخ وثمة امكنة اخرى تكون اما ابتداء للرحلة الى الضريح او الانتهاء بالعودة منه. وما بين الذهاب والاياب يحكي لنا القاص عن حياة انتهت او، اوشكت على النهاية، او عن حياة ما أن بدأت حتى انتهت بالقصف او النار. رجال مجريون بضمائر الجمع يقصون علينا حكايات الضريح العراقي الكبير وهم يلفون اجسادهم بالاكفان او بشاش التضميد، وثمة باقة ورد تأتي من مجهول لتنثر على الضريح او تودع في اناء بالقرب من سرير المريض في المستشفى. ثمة نغمة تصدرها الطفلة مريم وهي تصلي، وعيناها معلقتان بالسقف، او ذلك الانين الذي يصدره العود وهو يحتضر بالغياب، او ذلك الشرشف الابيض الذي يجسد روح الملائكة كورقة يكتب عليها تاريخ الافول في المستشفى. او حذاء الاب ودشداشته التي يلبسهما الابن. ان الاضرحة المحتضرة هنا هي كل تلك الامكنة التي كانت ممتلئة بالتفاؤل الى ان عمت حداثة التسليح في المجتمع كجزء من تحديث المدينة القومية، لتقتل كل تطلعات الناس وتحولها الى اضرحة.

يلخص بيت الضريح في قصص المجموعة معنى بيت السكن او المأوى، انه يثير فينا اشد التناقضات أثرا عندما يكون ثمة ضريح/ بيت يلازم حداثتنا. هذه الملازمة واحدة من احتواء النقيض في حياة مجتمع يريد ان ينهض من جديد ولكن عليه ان يعيش مرحلة الضريح ثقافيا، والا بقيت تلك السمات المأساوية من غير كشف. لم نشهد ان القاص تعامل مع اي من الامكنة ان لم تكن على شاكلة الضريح: الدكان الذي يدفن الاب فيه نفسه سنوات، غرف المستشفيات التي تغطى بالشراشف البيض وحولها الضمادات، العود الذي يتحول الى تكوين يحاكي غيابه فقدانا بشريا، الكنيسة التي لم تكتمل فيها صلاة مريم، تجوال مريض في المدينة/ الضريح وهو ميت، الابن الذي يرتدي اثواب ابيه الميت ويعيش سكنه، محاجر العيون الغائرة في الوجوه كأنها كهوف، غياب المرأة وهي عارية في الضريح، وشم البوم على ذراع الاب الميت الذي يحول البيت الى ضريح كبير. كل هذه وغيرها تفرعات تأخذ من الضريح هويته وتجعله السمة الطاغية على بيئة مجتمع يتحرك للامام حاملا معه اكفانه ومصائبه. ومع ذلك فالقصص ليس سوداوية، بل تنقل لنا أحوالا عراقية بنماذج شعبية عاشت سنوات الدمار ونهضت من جديد لتجد نفسها انها ما تزال تبني اضرحتها الشخصية امام وفي احضان منازلها. ومع كل شخصية آيلة للأفول ثمة صبي يواصل سكن الدكان او الغرف او النهر او البيت، وثمة من يجد لغة اخرى تنمو تحت مظلة تقي الناس من المطر الاسود، لتبني عشها الصغير وسط مدينة تعمل لازاحة كوابيس الموت. هذه الجدلية تكشف عن عمق المأساة التي عشناها، ولكن في الوقت نفسه عن مساحة الحرية التي يجب ان نصنعها، فلم يكن من بين الموتى شاب، بل كل الاضرحة هي لكبار السن المجربين، هي قبة للتجارب مما يعني ان القاص يهتم ببناء هيكل جديد بعيد عن الاضرحة ممثلا بالعمل والشوارع المضيئة والمقاهي الجديدة والمحلات واللافتات والاسواق الجديدة، وبالطبع من يكتب عن هذه الأماكن قصصا بل سيجعلها القصاصون بهوائها الشفيف ارضية لقصص قادمة.

تعلمنا قصص ((اربعاء الصحو)) المفعمة بالعلنية والضرائحية، كم نحن بحاجة لان نعيد تركيب حياتنا، كما لو كانت طقوسا كربلائية تروى بطريقة اخرى. ولكن وكما يبدو ان لا مفر من الامتثال للضريح كلما مررنا بمنعطف جديد، فما يحدث اليوم يفتح اكثر الجروح ايلاما في الجسد العراقي، وعبثا نقول اننا لا نبني مستقبلا. قال احد الفنانين التجار وهو يحضر مؤتمرا في بيروت لاعمار العراق: ان الطبقة الوسطى لا يمكن ان تعود او ان تنشأ من جديد كي تعيد التوازن للمجتمع الموزع بين القومية والدينية والطائفية والعشائرية بدون الدماء، وما يجري من الدماء في العراق جد قليل قياساً لحاجتنا الى مثل هذه الطبقة!!! نسمع مثل هذا القول كثيرا ويضربون لنا مثلا بالمانيا التي عاشت سنوات فوضى عارمة بعد نهاية الفاشية حتى استقرت.. من يرى حركة الشارع العراقي اليوم وهو ممتلئ بملايين السيارات الجديدة، يشعر ان حجم التغيير كان قشريا، لكنه تغيير في الاحوال، ولذا كان الدم كثيرا. ولكنها في المحصلة حركة نحو الامام. الحرية تعني اقتلاع الجذور الاقل اصالة، والديمقراطية تعني ان لا يأكل الواحد منا خبز الآخر. ولكن هل فعلا لا يتم تحقيق ذلك الا بمزيد من الدماء؟. الواقع يفرض شروطا لم نع بعد قدرتها على دوران رؤوسنا اكثر من مرة كي نرى ان الطريق الى الاضرحة غدت ايلاما من السابق.

وبقى علينا نعود باستمرار للادب كي نرى شريحة من وعينا وهو يصطدم بالمتغيرات، فهل نطمئن دائما لذلك الانين الذي يصدر من اضرحتنا كي تتحول لاحقا الى حدائق تنسى عمقها، وترى فقط اخضرار ازهارها؟ ام...!!

لاهاي/ حزيران ٢٠٠٦

((بروفروك)) إليوت.. وقدر الانسان

أحمد خالص الشعلان
كلية اللغات/ جامعة بغداد

لمَ علي أن ادعِ العلجوم
يجثم على صدري؟
افلست قادراً على استعمال عقلي شوكة
اقتلع به الوحش مني؟!
((فيليب لاركن))

1. المقدمة

لم يعتمد الباحث، في دراسته هذه عن قصيدة ت. س. اليوت الموسومة((اغنية حب في جي. الفرد بروفروك)) The Love Song of J. Alfred Prufrock، على نصوص نقدية متاحة عن القصيدة، وانما اعتمد على تحليل استقرائي لنص القصيدة، مبني اساساً على قراءة ((إنطباعية)) شخصية للقصيدة، افرزت بدورها ترجمة كاملة للقصيدة موجودة طي هذه الدراسة، وقد تجنبت، قبل القيام بمغامرة ترجمتها، الاطلاع على اية ترجمة سابقة للقصيدة، كي لا تتشبع ترجمتي لها، لا شعورياً، بأية انطباعات قبلية غير الانطباعات التي تولدت من استقرائي الشخصي لها ولنصوص شعرية طويلة أخرى كتبها إليوت، مثل ((الارض اليباب)) و ((أربعاء الرماد)) حصراً، متوخياً من ذلك صياغة رأي عن المدى الذي تتماسك فيه تمثلات اليوت الشعرية عن قدر الأنسان في بواكير القرن العشرين من ناحية، وعن مدى تساوق هذه التمثلات وعلاقتها برؤيا إنسان تلك الحقبة عن مصيره من ناحية أخرى.

وقد يتساءل القارئ عن فحوى هذا النهج الانطباعي الذي فضله الكاتب وجدواه، فالجواب سيكون هو ان ما كتب من نقد عن شعر اليوت، سواء بلغة الشاعر أوبغيرها كان قد تشبع بالارث الثقافي والنفسي للغة التي كتب بها الشاعر. وهذه حقيقة قد تنسحب على اي شاعر كتب بالانكليزية. لذا، يريد الكاتب هنا أن يقدم قراءة لشعر اليوت، بقدر من العفوية، قوامها تفاعل حيادي وتلقائي بين ما يتلقاه القارئ من ثقافة لغة الشاعر وثقافة لغته هو. واظنني لا اجانب الصواب إذا ما رأيت ان هذه هي واحدة من المقومات المعرفية للشعر.

ومما يجدر ذكره، هو أنه وعلى الرغم من صعوبة الفصل، في اي عمل فني، بين المضمون والشكل الذي يتلبسه، إلا على نحو تعسفي، فاني بذلت جهدي كي لا اتطرق الى الخوض في مسائل تخص شكل القصيدة مالم يكن ذلك ضرورياً، وحصرته بالمواقف العقلية التي تنتاب ((بروفروك)) ومناجاته، فضلا عن صوت الشاعر مثلما تعكسه لازمة القصيدة.

وما يجدر ذكره أيضاً هو التذكير بان هذه الدراسة مبنية في الغالب على آراء مستقاة من قراءة الكاتب لشخصية ((بروفروك)) ومناجاته، فضلاً عن صوت

الشاعر مثلما تعكسه لازمة القصيدة.

ومايجدر ذكره أيضاً هو التذكير بان هذه الدراسة مبنية في الغالب على آراء مستقاة من قراءة الكاتب لشخصية ((بـرفروك)) بـوصفها تمثلاً قـام بـه اليوت لأنسـان بـدايات، او الربـع الاول، من القـرن العشـرين، فان وجد القارئ في ثنايا قراءتي ماقـد يعده ثمراً فجاً، فاني ازعم ان تلك هي دون شـك كلفة النزوع الانطبـاعية في قـراءة الشعر.

.2 تقدمة القصيدة:

يسـتعمل اليوت، مدخلاً لموضوع قـصيدته ، تقـدمة مقتبسـة من اشـعار دانتي الملحـمية ((الكوميديا الألهية)). إن ما يعد ذا مغزى في هذه التقـدمة هو إعتراف المتحدث فيها بخوائه الروحي، فهو يشير الى انه مخلد، على نحو لا رجاء منه، في المكان الذي يتحدث منه، وهو الجحـيم، لأنه لا يجد للخروج منه سبـيلا، مستسـلماً لقـدره هذا، إذ يصرح بـلا جدوى أية محاولة للخلاص. وأدناه ترجمة هذه التقــدمة، نقــلها الى العربــية عن الأيطالية مشكوراً د. بسام ياسين:

لو كنت اعلم ان جوابي سيكون جواب إنسان
قادر على العودة الى الدنيا،
ماكان لهذا السعير بداخلي ان يتقد بالمزيد،
ولأن أحداً لا يجسر مطلقاً على العودة حياً،
من هذا الجحيم،
ولو كنت ما اسمع هو الصدق
لكنت أجبتك دون خشية من عار!

.3 ترجمة القصيدة :

اغنية حب في جي . الفرد بروفروك

The Love Sony of J . Alfred prufrock

دعنا ، إذن، نمضي أنا أنت،
عندما يخيم المساء على صفحة السماء،
مثل عليل مُخدرمدد على طاولة
لنذهب عبر شوارع نصف خاوية
.5 وملاذات تضج بالتذمر
من ليال أطيلت في فنادق رخيصة لا تحتمل الا ليلة
ومطاعم مفروشة بالنشارة وبهياكل رجال صموتين،
وشوارع تتوالى مثل احاديث مضجرة
لذوي نيات ماكرة،
كي يجعلوك تلقي سؤالاً مربكاً
آوه ، لا تسلْ ((ما الأمر؟))
دعنا نذهب، فحسب، لنقوم بواجب الزيارة.

* * *

النساء في الغرفة، جائيات وذاهبات
يتحدثن عن مايكل انجلو
الضباب الأصفر الذي يمسح قفاه بزجاج النافذة
الدخان الشاحب يمرغ خطمه بزجاج النافذة
ويلعق لسانه في زوايا المساء،
يتوانى عند البرك حول فتحات المجاري،
ينسل ، بقفزة مفاجئة، عبر صف المنازل،
وعند إكتشافه ان الليلة تشرينية لطيفة
دار حول البيت مرة ثم خر نعساً.

* * *

وسيكون ثمة وقت، دون ريب
للدخان الاصفر المتزلق على طول الشارع
ليحك ظهره بزجاج النوافذ
– سيكون ثمة وقت، سيكون ثمة وقت
لتركب وجهاً، تواجه به الناس الذين ستلقاهم
سيكون ثمة وقت كي تفسد وتختلق
ووقت لكل انواع الاضطهاد ، وللأعيب
يقوم بها لاعبون
– كي يبطلوا أو يبددوا ريبة لك في لعبك
وقت لي، ووقت لك
بل ووقت لايجاد مائة داع للحيرة
ومائة من التصورات والتنقيحات
قبل تناول الخبز المحمص والشاي

* * *

النساء في الغرفة، جائيات وذاهبات
يتحدثن عن مايكل انجلو
* * *

وسيكون ثمة وقت بالتأكيد
اتسأل ((أريد؟)) ، ((اجرؤ؟))
ووقت للاستدارة والانحدار على السلم
وبقعة من صلع تتوسط شعري
سيقولون : ((يا لشعره الذي يتساقط!))
وانا بسترتي الصباحية، وياقتي تتصالب عند رقبتي
واربتي انيقة متواضعة مع انها مثبتة بدبوس رخيص
سيقولون : ((كم صارت ذراعاه نحيفتين وساقاه!))
اجرؤ
على إقلاق الكون؟
فثمة وقت في بحر لحظة
لاتخاذ قرارات وإجراء تنقيحات يجري نقضها في لحظة تالية
* * *

لأني عرفتها جميعاً، عرفتها كلها قبل الآن
خبرت الامسيات، والأصباح، والأعصر
وكِلتُ حياتي بملاعق القهوة
اميز الأصوات تتحدث بخفوتٍ يتحرق شوقاً
وإنْ غطاه صخب الموسيقى الآتي من غرفة بعيدة
فكيف لي، إذن، ان أجرؤ؟
* * *

عانيت من العيون ذاك الحين، قاسيت منها جميعاً،
العيون التي تجعلك على الفور فحوى، لعبارة جاهزة،
فكيف اذا ما إنشبكت بدبوس متمعجاً على الجدار،
وكيف إذا ما إنشبكت منبطحاً على دبوس بعشوائية،
وكيف يتسنى لي، إذن، ان اشرع
بالتعبير دون تردد عن بقايا سخف تميزت به عهودي وأحوالي؟
وكيف لي ان اجرؤ؟
* * *

وعرفت الأذرع في حينها ، عرفتها جميعاً
اذرعاً عارية مطوقة بأسورة بيضاء
(ولكنها في نور المصباح تظهر مزغبة بشعر أسمر خفيف؟))
أ هو اريج من فستان
ما يجعلني أزوغ؟
اذرع تنبسط على طول المائدة، او مغطاة بشالٍ
الا بُدَّلي، إذن ، ان اجرؤ؟
* * *

اقول بأني مضيت عند الغسق عبر طرق ضيقة وشاهدت ذاك الدخان المتصاعد من غلايين
رجال وحيدين بقمصان ذات اكمام، مطلين من الشبابيك؟... كان علي ان اكون زوجاً من براثن مغتاضة
اخرق بها قيعان البحار الصامتة
***

وينام العصر والمساء نوماً هادئاً خلياً
تهدئه أصابع طويلة

متناوما ...متعباً.. أو متمارضاً
يتمدد على القاع بيني وبينك
أعلي بعد تناول الشاي والكعك والمثلجات
أن أتحلى بالقدرة على جعل اللحظة تصل بحرانها؟
ولكن مع إني إنتحبت ثم صمت، بكيت ثم صليت
على الرغم من أني رأيت رأسي (إذ يصلع فيغدو موضوعاً للاستخفاف) يجلب على طبق كبير
فانا لست نبياً .. وليس هذا بالامر الجلل
لأني رأيت عظمتي تخبو أهميتها
ورأيت خادمي الأزلي يحمل سترتي يتضحك ساخراً باختصار ، كنت خائفاً
* * *

إذن، وبالتالي، اكان الامر يستحق ذلك

بعد الاكواب، والحلوى، والشاي
بين الخزف، ووسط بعض قيل وقال عني وعنك
اكان الأمر يستحق برهة من وقت
بان يجري قضم الأمر هكذا بابتسامةٍ
وان يجري حشر الكون كله هكذا داخل كرة
ودحرجتها تجاه قضية قاهرة
من أجل الزعم بـ ((أني لازار، أجيئكم من عالم الاموات
آت لأخبركم جميعاً بما ينبغي علي اخباركم به جميعاً
إذا كان على امرئ أن يوسد رأسه عند رأسها))
لكيْ يقول : ((ماهذا الذي كُنت اعنيه باية حال
وليس ذاك هو الأمر إطلاقاً)).

* * *

ثم، وبالتالي، هل كان الأمر يستّحق ذلك
هل كان الأمر يستحق برهة من زمن
أبعد المغارب، والأفنية، والطرقات الناضحة
وعقب القصص الطويلة، وأثناء ما بعد اكواب الشاي.
.وإثر التنورات تتدلى على الارض
وكل هذا غيض من فيض؟
إنه مستحيل مجرد قول ما أردت!
حتى لو كان فانوساً سحرياً عرض عينات من الوقاحات
على شاشة فهل كان الأمر يستحق برهة زمنٍ
حتى لو كان على امرئ يتوسد وسادة أو ملقٍ شالاً
ان يلتفت نحو النافذة ليقول
ماذاك هو الامر أبداً
ماذاك هو ما رميت اليه البتة.

* * *

كلا: لست الامير هاملت، ولا ارغب ان أكون
فانا تابع من السادة ، امرؤ سيمثل
دور القائم ، متبجحاً، برحلة ملكية. ابتدئ بمشهد أو مشهدين
ناصحاً الامير، دون ريب، ان يتخذ من الوسائل اسهلها
مراعياً لرغباته، وسعيداً لأني نافع
داهية، حذر، وموسوس
ومتخم بتعبيرات علية القوم، وإن بشيء من بلاده الحس
واحياناً، دون شك ، أخرق تقريباً
واحياناً أشبه بمهرج الملك

* * *

انا اشيخ .. أتقدم في السن
سأرتدي سراويل مطوية الأذيال
فهل أسرح شعري مفروقاً الى الخلف،
أأجرؤ على قضم خوخة؟
سألبس سراويل صوفية تحتية، وأذرع الشاطئ
أسمع الحوريات يغنين واحدة للأخرى
لا أحسبهن يغنين لي.
رأيتهن يركبن الموج تجاه البحر
يمشطن شعر الموج الشاحب فيرتفع داكناً
وحين تعصف الريح بالماء يغدو أبيض واسود
لبثنا في حجرات عند تجاويف البحر
عند حوريات مكللات بطحالب حمراء وسمراء
الى ان توقظنا اصوات البشر ، فنغرق.

4. تحليل النص :

4-1 : خطة توضيحية لقراءة النص

. القسم الدول (الابيات ١-٣٦)

يحتوي هذا القسم ، إن جاز القول، عناصر تتعلق بموازنة موضوع القصيدة Themealance الذي يشتمل على لب القصيدة، وبالامكان تقسيمه الى :

أ. المقطع الأول (الابيات ١-١٢): يحتوي هذا المقطع على الخلفية الدرامية لدعوة افتراضية موجهة الى مدعو متخيل للقيام بطواف في خبايا المدينة يقترحه بروفروك

ب . المقطع الثاني(البيتان ١٣و ١٤): هذان البيتان هما

لازمة القصيدة التي تصور الحقائق الخارجية التي تتجلى من خلال الخبرة الحسية إزاء ما يتصوره بروفروك في حالته العقلية غير السوية لهذا الخارج.

ت . المقطع الثالث(الابيات ١٥-٣٤)/ وتمثل تصورات ناجمة من حالة بروفروك العقلية التي تنسج العالم الخارجي على هواها إزاء عالمه الداخلي.

ث. المقطع الرابع (البيتان ٣٥ و٣٦): عودة لازمة القصيدة

.2 القسم الثاني (الابيات ٣٧ - ١٣١)

يشتمل هذا القسم على بقية القصيدة. وهو يمثل تواصلاً يعكس اسقاطات بروفروك النفسية الجحيمية على ما يحيط به على شكل هذيانات وتبريرات واسترجاعات وتخيلات ومطابقات ذهنية وهمية واختلاقات وغيرها من انواع التفكير المختل الذي لا يربطه بالواقع سوى ربما خيوط واهية.

ومن الجدير ذكره ان الافصاح عما يعتمل في داخل بروفروك يتولاه صوت بروفروك على طول ابيات القصيدة، سوى في الابيات ١٣-١٤ و ٣٥-٣٦ حيث يظهر صوت الشاعر بوصفه معادلاً موضوعياً خارجياً لأدامة الحركة الجدلية الدرامية بين داخل بروفروك والخارج الذي ازاءه.

2-4 تضمينات القصيدة :

1 - يبتدأ المقطع الأول (الابيات ١-١٢) بدعوة يوجهها بروفروك الى مشخص ما، يخاطبه بروفروك بصيغة ((أنت)) للقيام بجولة في المدينة. أما مَن يكون ذاك المدعو، فالاجابة هنا مفتوحة على احتمالات عدة. فقد تكون الـ((انت)) موجهة الى القارئ، أو الى شخصية افتراضية تبتدعها لدى القارئ مخيلة بروفروك، أو لربما تشير الى خطاب موجه للذات اذا كانت حالة بروفروك العقلية تشي فيما بعد بانفصام من نوعما.

ويشي الوضع في البيتين ٣و٤ بان جو المدينة ((مخدر)) لدرجة ان بروفروك نفسة يبدو وكأنه لا يتنفس الا خدراً. وثمة ما يوحي ان مصدر الخدر خارجي، أو لربما يوحي ايضاً بعجز سببه علة ما. ومن المفيد ان نذكر ان جدلية الخارج . الداخل تشكل عنصراً اساساً في كينونة بروفروك، ما يجعل اطاراً لبنية القصيدة.

ومن المفيد هنا تأمل ما يخبرنا به علماء النفس عن قدرة قوى داخل الأنسان على شل نشاطه، فيغدو فاقداً الارادة. ويرون ان تلك العلة تنشأ أما من خلل في البناء العضوي، او من خلل لا عضوي يصيب الوعي.

ويمدنا مشهد الاماكن، في خلفية الابيات ٥-١٢، التي يميل بروفروك الى التسكع فيها، بصورة عن حجم الخراب الذي حل بالعالم المحيط به ((شوارع شبه مهجورة)) و((ملا ذات..))و ((...فنادق رخيصة))و((مطاعم مفروشة بنشارة الخشب..)) و((احاديث مضجرة..)) وما الى ذلك، فضلا عن سمات اخرى تفرزها حياة المدينة. وكأننا به يزيدان يخبرنا اعترافاً فحواه ((أنظروا ما اقترفته ايدينا!)) لكي يقنعنا ربما ان ماهو خارج نفسه مشابه او مطابق لما في داخلها. والغاية من اعلان مثل هذا هي لتبرير اعتقاده ان اية محاولة اغراء لهجر جحيمه الداخلي هي عبث في عبث وانه لا يبالي لما في الخارج وقد ترسخ في ذهنه ((جحيم في الداخل وجحيم في الخارج، فاين المفر؟! اافهرب عن جحيم الى سعير، فاكون بذلك كالمستجير من الرمضاء بالنار؟!

وتعطينا الخليفة التي تصورها الابيات ٥-١٢ ايضاً فكرة تمهيدية عن تصورات بروفروك المسبقة التي يبني مستنداً عليها عالماً خارجياً إزاء عالمه الداخلي لكي تكتمل عنده معادلة ما تصوغها تبريراته، فضلا عن رغبة الشاعر هنا الواضحة في طلبه الينا ادراك العالم الخارجي على أنه عالم ملئ بالخدر، ويجري تصوره في الوقت ذاته أمامنا أيضاً من لدن شخص مخدر داخلياً.

2 - في البيتين ١٣-١٤ تظهر لازمة القصيدة. وليست هذه اللازمة البسيطة ظاهرياً وذات الثنائية ، بالبساطة التي تبدو عليها، لأنها بالغة الغنى في بنيتها ومضمونها، وعميقة الى درجة التعقد الشديد. إنها تمثل صوت الشاعر بوصفه المعادل الموضوعي لصوت البطل بروفروك ، التي تشكل معادلتهما احد مستويات الاطار الدرامي للقصيدة، فهذا الصوت يأتي في الوقت المناسب وعند الضرورة ازاء صوت برفروك ، ليرينا ، على نحو حيادي نسبياً، جانباً (الجنس الآخر) في العالم الخارجي الحقيقي والواقعي الذي يحيط

بالبطل لا ذاك العالم الخارجي الذي تصوغه تصوراته ويمارس عليه اسقاطاته. او بعبارة اخرى تصور اللازمة العالم الموضوعي. وأظنها معالجة فنية من قبل الشاعر يسوغها بناء القصيدة، في الا يدع مضامين الصورة التي في اللازمة تتدفق مثل باقي الصور في القصيدة ضمن تيار تفكير بروفروك الذي يتميز بمركزة للذات وتشوش عقلي، فتجئ هذه اللازمة الثنائية، كأنها قطع يجري لمصلحة القارئ دافعه احداث تعديل في مسار وعيه القرائي لئلا يدفعه تيار تفكير بروفروك لا شعوريا الى تقمص دور هذا الأخير. وذلك مثلما يبدو لسببين، أولهما رغبة الشاعر في توفير موازنة لموضوعه، وثانيهما لمساعدة القارئ على ترك مسافة محسوبة ومقصودة، وهي ما يعرف بـ Physical Distance بين عقل القارئ وعقل بروفروك. دعونا نتأمل اللازمة:

((النساء في الغرفة، جائيات ذاهبات

يتحدثن عن مايكل أنجلو.))

الصورة هنا موحية الى حد بعيد، وهو ما يكسبها ديناميكية لا نهائية إزاء السكونية الملازمة لعقل بروفروك. لنلاحظ مثلاً أحد تجليات هذه الديناميكية المجئ والذهاب)) المتواصل في حركة النساء.

وتجل آخر نلاحظه مثلاً، لم ((... في الغرفة...))؟ ألان الغرف هي في الواقع أماكن مغلقة، تحين توارب ابوبها على ما يجري فيها يبدو كبيراً وخطيراً مهما كان صغيراً وعادياً، وبذا توحي لا بالغموض فحسب بل بالسرية ايضا، فضلاً عن ان الغرف، كونها أماكن مسورة، غالباً ما تستثير مقدرة القارئ على التخيل الطليق، وهو من بين ما يطمح اليه الشعر، اعني تحرير مخيلة القارئ مما هو يومي؟ تجل مركب آخر لهذه الديناميكية هو، لم ((تجئ النساء وتذهب))؟ ألان الناس غالبا، وعلى الارجح، يعبرون عن قلقهم الناجم عن رغبات مكبوتة غير متحققة بحركة ذهاب ومجيء لا شعورية؟ ولنلاحظ ايضاً كيف ان العبارة مليئة بالايحاءات الحسية التي بامكان القارئ المنتبه ان يلتقطها بيسر، وهو ما له علاقة بالعبارة التي تلي: ((يتحدثن عن مايكل انجلو)). لم مايكل أنجلو بالذات، لا عن اي رسام آخر أو فنان آخر؟

لنعلم أولاً ان الرسم يوفر، من الناحية النفسية، اشباعاً بصرياً عند الرجال اضعاف ما يوفره من اشباع عند النساء، لأن الاشباع الحسمي من الجنس الآخر يرتبط اكثر ما يرتبط عند الرجل بحاسة البصر، في حين يرتبط هذا الاشباع عند المراة بحاسة السمع.

إذن ما سر إنشغال تلك النساء بمايكل انجلو؟

لنتأمل اولاً المعنى المزدوج الذي تنطوي عليه المعلومة الاتية مستقاة من معجم لونعمان لاروس عن مايكل أنجلو:

((ان رؤياه للأنسان في جماله وسموه، وطاقته

الروحية، وألمه الجسدي والنفسي المزمن الذي صار داعياً للقنوط...، وكان معروفاً عنه استخدامه

الاشكال البشرية العارية في تنوعها اللامتناهي

عبر الحركات الايمائية.

عندي ان هذه اللازمة اللامتناهية الكثافة، بالبيتين اللذين يحتويانهما من مجموع ابيات القصيدة البالغ اكثر من ثلاثين بيتاً تعادل نصف مضمون القصيدة، إذ يكشف البيت:

((يتحدثن عن مايكل انجلو))

عن نوعين محتملين من الحرمان، روحي وجسدي، تعاني منه تلك النساء اللاهجات بذكر ما يكل انجلو. لكن السؤال هو أي من نوعي الحرمان المذكورين يريد اليوت من القارئ ان يتصوره عند تلك النساء ويأخذه بالحسبان بقدر تعلق الامر ببطل القصيدة بروفروك؟ هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، أي من وجهي تلك المعلومة عن مايكل انجلو يريدنا ان نقدمها ضمنا على الاخرى في رؤيتنا نحن القراء عن تلك النساء اللاهجات باسم الرسام، أتلك التي يتبنى الرسام فيها رؤيا متعالية عن كرب الانسان وألمه، أم تلك التي عرف بها كونه يستعمل الاشكال العارية في حركاتها الايمائية، هذ الرسام الذي لربما نجد فيه نحن القراء أما إختلافاً عند تلك النساء بينه وبروفروك، لأن الرسام يجد ولعاً بهن أو نجد نحن القراء لدنا لاتطابقاً بين الرسام وبروفروك بسبب صحوة الرسام وخدر بروفروك؟ أو بعبارة أوضح، أيريدنا الشاعر أن نتمثل إنشغال تلك النساء في مجيئهن ورواحهن على انه اهتمام بتلك

العناصر التي تجنح في فن أنجلو الى اظهار الالم بوصفه عنصراً اساساً في سيرورة الكون، ام يريدنا ان نتمثلهن وكانهن يستجبن لرسام مهتم بتصوير بنات جنسهن عاريات تعويضا لهن عما يقابلن به من لا مبالاة ظاهرة من جنس مقابل عقيم ممثل ببطل القصيدة بروفروك، ام ان اليوت يريدنا ان نأخذ الجانبين سوية، وبذا يزيد من العناصر المركبة في خلفية هذه اللازمة؟

في الواقع، ان في موقع هذه اللازمة في بنية القصيدة وسياق حركتها الدرامية، حيث تسبق الابيات ١٥-٣٤، ثم تعاود الظهور بعد مباشرة، ما يجعلني افترض ان هذه الثنائية الغنية والمعقدة للغاية اذا ما ركبت الصور الموحية التي تشي بها مع الصور المشكلة في عقل بروفروك في الابيات ١٥-٣٤، فانها لا تؤلف المادة التي تنبني عليها جدلية الحركة الدرامية للقصيدة فحسب، بل تؤلف ايضا المحارة التي تنبث منها لآلئ موسيقى القصيدة.

2 - تكتسب الابيات (١٠-٣٤) اهميتها من واقع انها تترجم حالة التشوش العقلي الذي يغدو الوعاء الذي تخرج منه اغلب اسقاطات بروفروك على العالم الخارجي. لنلاحظ مثلاً كيف ان ((الضباب الأصفر)) (والصفرة هي لون الاعتلال في أغلب الثقافات) يختلط في عقل بروفروك بـ ((الدخان الأصفر)) و ((السخام المتساقط))، ويتشكل كله ليصوغ لامزاج بروفروك الصفراوي فحسب، وإنما ليرينا أيضا النحو الذي يستخدم فيها العقل المضطرب للبطل كل تلك العناصر، اعني كلمات من قبيل ((دخان)) و((سخام))و ((ضباب)) (جدير بالذكر هنا هو ان (التشوش العقلي) هو احد مضامين كلمة الانكليزية التي وردت في البيت ((الضباب الاصفر الذي يمسح قفاه بزجاج النافذة)) ليبني منها صورة ذهنية لقط وهمي، لأن العقل المشوش يفرز غالباً صوراً لا منطقية ولا وجود لها في الواقع.

وإذا ما تذكرنا هنا ما يرد في ثقافات عديدة عن نزاء الهررة الى القططة، وتذكرنا ان القدرة على هي سايكولوجياً لصيقة الخصب الجنسي، يكون بامكاننا ان نفهم لم يروح بروفروك ويتصور هذا القط الذي خلفته مخيلته شبقاً:

((...يمشط قفاه بزجاج النافذة))و((...يمرغ خطمه بزجاج النافذة))

و((يلعق لسانه بزوايا المساء)).

حين تجتمع هذه الصور كلها ستعطينا فكرة عن الكيفية التي تتعامل بها عقلية بروفروك مع هذياناتها، وتكشف في الوقت ذاته عن الميل الشهواني المتجذر في عقله، ولكن المحبط، وربما البطر الذي يكمن وراء أزمته، لأن هذه الصور تظهر المس الذي يعانيه مرتبطاً بتصوره، من ناحية، لانواع من ممارسة جنسية نكوصية عما هو انساني، ومن ناحية ثانية تكشف عن الصراع المستعر في اعماق بروفروك بين الجدب في قوله ((سيكون ثمة وقت))(للقيام بكل انواع التفاهات) والخصب المرموز له بذاك القط المتخيل الشبق، ولكنه دون ريب خصب ينضح بالاختلال.

4. تعود لازمة القصيدة في البيتين ٣٥-٣٦ لتشكل الدائرة الخارجية التي تحيط بلب أزمة بروفروك. وعلى هذا النحو يضع المقدمة التي يريد ان يسوقها لنا عن أزمة بروفروك، كي يحاول فيما يلي من أبيات القصيدة ان يشرك وعي القارئ في تمثل ما يتصوره الشاعر عن قدر الانسان في العقود الاولى من القرن العشرين.

5. ما تبقى من القصيدة (الابيات من ٣٧ وما يليه الى آخر القصيدة) هو الذي يساعدنا على تشكيل مفردات وعينا، نحن القراء، بحالة بروفروك، إذ يعيننا على تلمس الأختلال الذي يعانيه في علاقته مع نفسه ومع الآخر، وعلى الاحاطة بجذور أزمته، ونراقبه وهو يتلقى ردود أفعاله نحو تصوراته عن نفسه، وردود أفعاله تجاه الحركة الدائرة من حوله التي بغذيها الوهم. ان هذا الشطر الاكبر من القصيدة يمثل، في وعي القارئ كشفاً لروح بروفروك المفتتة، وكأن كل مقطع فيها تمثيل لكسرة من روحه يتجسد بالكيفية التي تتخيل بها هذه الشخصية فشلها واحباطها تحت ضغط الشعور بالاغتراب الشديد والاقفار الشامل.

فالابيات من ٣٧ حتى ٤٨ تنبئونا بشكوك ووساوس بروفروك وطبيعته الهروبية. وتتجلى هذه الروحية بخاصة في تكرار استفسار ما يشي بالتردد والعزوف في قوله((أأجرؤ؟)) ولنا أن نسأل يجرؤ على ماذا؟ فيكمل السؤال((على إقلاق الكون؟))

لنلاحظ كيف تفضح ذاته المتمركزة نفسها في نيته بطلب تحقيق مالا يستطيع تحقيقه بان يضخم غاياته. بسبب ما ينتابه من شعور حاد بالضآلة والانكماش، بخاصة حين يموضع نفسه، بذات شديدة التمركز، ازاء الكون. ولكن بروح مشبع بالازدراء في الابيات من ٤٩ الى ٦١ ينفضح شعور بروفروك العميق بالضعة:

((فكيف اذا ما إنشبكت بدبوس. متمعجاً على الجدار))

ويطالعنا أيضاً ميله للتشيوء:

((... كلت حياتي بملاعق القهوة))

وفي الابيات منّ ٦٢ الى ٧٤ يسترجع بروفروك بعضاً من ذكرياته:

((أذرعاً عارية .. بيضاء))

((اهو اريج من فستان

ما يجعلني ازوغ؟))

و ((أخرق بها قيعان البحار الصامتة))

كل إنثيالات الذاكرة هذه وما شابهها تنطوي على مجازات موحية وهي نتاج طواف بروفروك في حجرات ذاكرته السرية واقبيتها. عله يجد ما يعينه على إبقاء تدفق صور ذهنية من هذا النوع متواصلا

وتستمر الحركة ذاتها في الابيات ٧٥-٩٩، ولكن هذه المرة متشحة بالبلادة:

((تعباً نعساً أو متمارضاً))

. وبالشعور بالخزي والتبرير:

((لست نبياً))

. وتبلغ ازمته ذروتها وهو يعترف:

...((إني لازار، اجيئكم من عالم الاموات))

آملين منه نحن القراء هذه المرة ان يفصح عن تجليات مشجعة، لكنه للأسف سرعان ما تثبط طبيعته الهروبية التملصية مسعاه في الافصاح وكأنه نادم على شروعه بذلك:

((ماكنت اقصد هذا بأية حال))

في الابيات إبتداءً من ١١١ تنكشف طبيعة بروفروك المترددة. حين تضيق الفجوة بين ((هاملت الامير)) و((المهرج)) (أوبين النبيل والوضيع) في عقل بروفروك. بحيث لا تكاد ترى من اجل تبرير الطبيعة العابثة للحياة. ويبدو عليه هنا تخليه عن فكرة تشبهه بهاملت المطالب بالثأر لصالح ميله ان يمسي مهرجاً، وبذا يقطع آخر رباط له بـ فكرة الخلاص والخروج من الجحيم الذي هو فيه.

او بعبارة اخرى، انه يضحي على نحو يدعو للشفقة بما هو سام لصالح ما هو دون وهازل. وهو ما يؤدي بالتالي الى ظهور هاجسه الشهواني تعويضاً في الابيات ١٢٠-١٣١:

((اجرؤ على قضم **خوخه**؟))

نتساءل : لم ((**خوخة**)) بالتحديد وليس من أي نوع آخر من الفاكهة؟ اولاً ان كلمة Peach الانكليزية لا تشير في معانيها فحسب الى الخوخ الفاكهة، وانما تعني أيضاً مجازاً شخصاً جذاباً على نحو استثنائي، هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، ان تفحص المرء شكل الخوخة الفاكهة، بخاصة من قبل ذهن مشبع باشياء النساء، وبخاصة هيئة الخوخة بشكلها الماكر الموحي،وتدرج الوانها، الزغب الذي عليها ، انحناءاتها، وذاك الشق المعبر، ان شاء الناظر اليها، من اقصى طرفها الى اقصى طرفها الآخر، مايكفي ليجعلنا نفهم اي نوع من التخيلات تدور في راس بروفروك ناهيك عما تثيره مفردة ((قضم)) من تساؤلات، ما يذكرنا بذاك القط

ان هذا الشطر الاكبر من القصيدة يمثل، في وعي القارئ كشفا لروح بروفروك المفتتة. وكأن كل مقطع فيها تمثيل لكسرة من روحه يتجسد بالكيفية التي تتخيل بها هذه الشخصية فشلها واحباطها تحت ضغط الشعور بالاغتراب الشديد والاقفار الشامل.

الذي توهمه بروفروك في بداية القصيدة وما يرافق صناعة الحب عند القطط من عض او ((قضم))! ولنلاحظ هذه المرة كيف ان هذياناته هنا تختلق لاقطا مثل ذاك، بل تختلق حوريات ماء يغنين!

ولكن لمن((...الحوريات يغنين))؟

ولنتأمل الجواب ((كل للأخرى))! هذه صورة صارخة للا تواصل الذي تأخذه به عزة، فيتوهمه بين جنس الاناث تصوره اجملهن حوريات الماء الخرافيات وجنس الذكور يصوّره اشدهم عقما بروفروك والصورة بمستوى معين هي تنويع او ظل للازمة القصيدة، إذ نجد بذرتها هناك في:

((النساء في الغرفة ، جائيات ذاهبات))

وتشي لنا صورة الحوريات يغنين(كل للأخرى)) بنوع الاشباع العاطفي السري، وربما اللاسوي، الذي يتخيله بروفروك عنهن . وفي :

((لا أحسبهن يغنين لي))

كانه يؤكد يأسهن من الجنس الآخر قد بلغ حد قيامهن بما يعوضهن!

أما مسك ختام القصيدة:

((لبثنا في حجرات عند جاويف البحر

عند حوريات مكللات بطحالب حمراء وسمراء

الى ان توقظنا اصوات البشر، فنغرق))

وقد يسال المرء: توقظ ((نا)) ممَّ؟ أيعني يقظة من البربرة الهذيانية والاهتياج الذهني الذي يغرق فيه البطل هو ومدعوه ذاك الذي مر علينا في أول القصيدة؟ ولكن هذا قد يثير أيضاً سؤالاً عن ((أنت)) التي وردت في مبتدى القصيدة، في احتمال ان تكون، مثلما قلنا، تشير الى شطر من شخصيته المتشظية! ولنلاحظ أيضاً جدلية ((اليقظة/ الغرق)) الغنية فنياً وحشد الصور والأيحآت التي تثيرها : صحو ممَّ وغرق فيم؟!

5 - جذور ازمة بروفروك :

ماالذي جعل بروفروك على ماهو عليه؟ وهل ان بروفروك هو حقاً كذلك؟ واعني أتنطبق عليه حقاً جميع، أواغلب، تلك النعوت التي قد يستشفها القارئ عنه اثناء قراءته للنص، نعوت مثل: انهزامي، عصابي، متبطل، فاتر الهمة، نقاق مثل ضفدع، منحط قذر النفس، معتد أجوف، مُقرَّع الذات سئم من الملذات، وضيع الأحساس، هزيل الذات، مغايض وما الى ذلك من صفات، كما لو ان خارجه قد صمّم ليناسب داخله بغير رجاء، وما الذي جعله كذلك؟

بمقدور المرء مثلاً ان يتخيل بروفروك يتحدث إلينا بعينين ضفدعيتين ناتئتين. عينان لا يرى بهما فحسب، بل يسمع ويشم وحتى يلمس بهما أيضاً. ويجس بهما كل شيء (يذكرنا هذا على نحو ما بدستوفسكي وكافكا)، ولكنه في الواقع ، لا يفعل اي شيء، لأنه في اعماقه مؤمن ألا جدوى من تصوراته المبنية على مدركات حسية (ويذكرنا هنا أيضاًبسارتر وكامو)، حتى يبدو لنا وكأن عقله والتفكير المتزن عدوان لا يتصلح أمرهما. فهو مثلاً يولي كل ما يحيط به عناية تتجاوز الحدود بعينين محترستين على الرغم من واقع أنه خدر، وهو ما يبيح له الذهاب الى النهايات القصوى اللامنطقية. أهو جبن متجذر في داخله ما يدفعه الى التردد والذهاب في تردده الى ابعد مما ذهب هاملت، فجرده هذا من كثير من عناصر التراجيديا، أم انه لربما لا يجد ما يجلب السرور لنفسه والراحة لباله، ناهيك عن وجود تلك الاشياء التي تريح ميوله الاحباطية وما ينجم عنها من شر يستهلكه؟ ثم لنلاحظ ان كل شيء فيه قد فصل ليصنع منه ((بروفروكا)) ، إبتداءً من إسمه (الاسم موح ومعبر للغاية في تركيبته الانكليزية بمقطعيه Frockpru( )المضحك الغريب، وانتهاءً بالأدوات الشعرية(الاوزان الشاذة) التي يستعملها اليوت في الابيات التي يناجي فيها بروفروك نفسه والسؤال الاهم هو : لم يسعى اليوت الى تصوير بروفروك،وقد تملكه هاجس بانه هو بالذات من يقوم باحباط دوافعه بنفسه، وعلى نحو لا يستطيع منه فكاكاً؟!

يخبر علماء النفس ، يقيناً ، بان كون المرء يعيش في ((جحيم)) من صنع الظروف المحيطة ، لا ينفي مطلقاً وجود ((جحيم)) في داخله. ولنلاحظ انه على الرغم من افكار بروفروك المتصارعة تشي بالكثير عن الجحيم الذي من حوله، إلا انها تشي اكثر بالجحيم الذي استوطن روحه. كما ويخبرنا علم النفس انه ما موجود خارج النفس قد يشكل في ظروف معينة، عناصر ضغط

شديدة على الشخصية غير ان تأثيرها قد يكون محدودا، إذا ما تمتعت النفس بثبات داخلي يمكنها دون ريب، من امتصاص تاثير تلك العناصر الضاغطة وتلافي آثارها ((فحين نكون في الغابة)) قول الفيلسوف الفرنسي غاستن بشلار ((يتوقف التمتع بمشهد العاصفة على متانة الكوخ الذي نحن فيه)).

غير ان الامر ليس كذلك عند بطل اليوت. لأن ضراوة جحيمه الداخلي تشكل له. في عقله. من اشياء الطبيعة من حوله عالما خارجيا ليس مطمئنا، انسلخ منه وباتت العودة اليه عنده مستحيلة الا في هذياناته'

ومع ان الأمر هنا يشبه حكاية البيضة والدجاجة إذا ما سألنا اي الجحيمين هو انعكاس للآخر، أيمكن الافتراض هنا ان الخارجي هو انعكاس للداخلي؟ ذلك لأن بروفروك، في مسعاه لتشييء فشله واسقاطه على الخارج، لابد له قبلا ان يسقط جحيمه الداخلي على ما يحيط به، والذي يكون من نتائجه اقلمة كل ما يحيط به من موجودات خارجه. وبضمنها البشر، فيما يناسب جحيمه هو

لم يسعى اليوت الى تصوير بروفروك،وقد تملكه هاجس بانه هو بالذات من يقوم باحباط دوافعه بنفسه، وعلى نحو لا يستطيع منه فكاكاً؟!يخبر علماء النفس ، يقيناً ، بان كون المرء يعيش في ((جحيم)) من صنع الظروف المحيطة ، لا ينفي مطلقاً وجو، ((جحيم)) في داخله

بعبارة اخرى، إنه يجهد في اختراع وجود، معاد له، من مجموعة اشياء الطبيعة، لكي تكتمل عنده في ذهنه المختل معادلة الوهم، في حين ان الطبيعة ، مثلما نعلم، هي الطبيعة مثلما هي دائما، حيادية ولا تهتم سوى بصيرورة قوانينها الداخلية، وإنه الانسان هو من يجعلها باسقاط طاقته عليها، تيدو صديقة او معادية، جميلة او قبيحة...الخ. لنتأمل ما يقوله الشاعر هو سمن معاصر اليوت عن الطبيعة:

((لأنها قاسية القلب وحمقاء،

الطبيعة لم ولن يهمها ان تعلم،

أية أقدام غريبة تدوس على المرج

ذاهبة أو مارة من هنا.))

ولنعد ونتابع مرة أخرى كيف تتجمع عناصر ذاك القط الشهواني، و ربما العنيف الميال للأستحواذ ، من اشياء الطبيعة : ((الضباب الاصفر)) و((الدخان الشاحب)) و((السخام))، وكلها عناصر تعتيمية خليطها مكون من أسود وابيض، ونقارنها بالطريقة التي ترتتسم، في ذهن البطل، صور حوريات البحر، بل وحتى البحر نفسه، بالاسود والابيض

((يمشطن شعر الموج الشاحب فيرتفع داكناً

وحين تعصف الريح بالماء يغدو ابيض وأسود))

فهل ان عقل بروفروك المشطور الى ابيض وأسود يأبى السماح بوجود قوس قزح من الألوان؟! وهل يقدر صاحب عقل من هذا النوع على اقلاق الكون؟ وهل يقدر الانسان عموماً على إقلاق الكون؟ إنه الكون هو، لا نحن، القادر على اقلاقنا ، أما نحن فما بيدنا سوى محاولة موافقة ايقاعنا مع إيقاعه. وحتى هذا فيتطلب ذكاءً عالي المستوى يفلح في ايجاد نقطة تنسجم بها حركتنا مع حركته الدقيقة والمضبوطة للكون. أفلا يفعل الانسان هذا، في سبيل المثال حين يريد إطلاق قمر صناعي؟! فكيف إذن يريد بروفروك إقلاق الكون ؟ أفليست عللنا النفسية تزايدت منذ فقدنا ، ومنذ زمن بعيد، قدرتنا على الانسجام مع الكون ، الذي نحاول عبثاً إسترجاعه. لذا نرى بطل اليوت، بسبب قصوره النفسي الناجم من فقدانه لذاك الانسجام مع الكون، يسعى الى سوق طموحاته الى نهاياتها القصوى، فيطمح الى ما لا يقوى على فعله في نفخ الحياة في طموحاته بتضخيمها، ولكن على نحو لا يخلو من التهكم:

((الجرؤ على إقلاق الكون؟))

ولا تنطوي هذه العبارة على تناقض يرشح من البطل فحسب، بل على مفارقة يسوقها الشاعر أيضاً!

فاذا آمنا، الى حد معقول، ان المجتمع وما يحيط بالبطل هي مصدر هذا الشذوذ في سلوكه، يظل ثمة مصدران لهذا الشذوذ اكثر معقولية وهما: الأول هو تصوره السلبي للعالم الخارجي، والثاني هو إدراكه المغلوط لماهيته. ولا نتردد في الحالتين في القول إن العلة آتية في شطرها الأكبر من الداخل، ما يجعلنا نطن ان غربته ناجمة من عجز عن التقاط نقطة ينخرط فيها مع الايقاع الدائر من حوله، وإمارة ذلك هو ترداده، دون أمل، لعبارة ((سيكون ثمة وقت...)) مؤشراً لتبطله. وعجز بروفروك متأت، في جانب كبير منه، من انه كائن سئم الملذات، لأن ترديده لعبارة ((ولقد عرفت...)) هي الاخرى تفضح الى حد بعيد، على نحو إزدرائي، تخمة عاطفية يدعيها لنفسه!

ان التبطل والعقم والعجز ماهي الا امارات الاشخاص الذين لا جنس لهم. لنصغ الى معاصر آخر لأليوت. يقول د.هـ. لورنس:

((بعيشنا نغدو نقالين للحياة

وعندما تخفق قلوبنا اثناء نقل الحياة

الحياة هي ايضاً تخفق متدفقة من خلالنا

هذا واحد من أسرار النوع في أنه تدفق الى الامام

وأما الناس الذي لا ينقلون شيئاً، فهم اولئك الذين لا جنس لهم!))

وكذلك بروفروك، إنه لا ينقل شيئاً!

أهذا ما يريدنا اليوت ان نفهمه، أم يريدنا أن نفهم غير هذا عن بطله، أعني أيريدنا أن نفهم بان عقم الفرد، كونه فرداً، يتأتى من كونه لا جنس له (وهو ما تصوره القصيدة من أولها الى آخرها في ابرازها لعزلة الجنسين أحدهما عن الاخر، وكأن كلاً منهما أمسى مكتفياً بذاته عاطفياً)، ويريدنا ان نفهم آخر الأمر ان غربة الانسان وعزلته الروحية تتأتى من كونه عقيماً؟!

وبالتالي ان غربة الانسان مصدرها عقم هذا الانسان؟ ظاهرياً، هذا هو ما يمكن إستنتاجه الى حد ما، ذلك لأن حرف (j) جي (وهي إحدى وسائل أختصار الاسماء بالحرف الاول منها في الانكليزية) الوارد في عنوان القصيدة فيه من التورية و الغموض المرحيين جداً. فالمرء هنا لا يدري بالضبط، أيشير ذلك الـ (j) الى Jane (مؤنث) أم الى John (مذكر)، الى Janet أم الى Jeremy، الى jessica أم الى Joseph... الخ. ومع ذلك، فأن في ثنايا تحليلنا للقصيدة ما يشير الى اضطرارنا الى بناء تفسيرنا على اساس ان تعود لمذكر، ولو كنا فعلنا العكس لكان تحليلنا اتخذ منحى آخر. وعلى الرغم من ذلك فاني اظن ان لا أحد بامكانه ان يعطي إجابة فاصلة بخصوص الـ ((j))!

أيمكن القول، من ناحية أخرى، وبغض النظر عن الفوارق الثقافية بين العربية والانكليزية، ان اليوت هنا اراد ان يلح الى ان الأفراد الرجال (جنساً) والنساء الافراد (جنساً)، قد فقدوا خصائصهم الجنسية فامسوا جميعاً دون جنس، بحيث صارت النساء يشبعن فضولهن الجسدي بالحديث عن ((مايكل انجلو المهتم في حرفته برسم تفصيلات الجسد، وبات الرجال يشبعون فضولهم العاطفي بحوريات تتخيلها اذهانهم المضطربة يلعبن في تجاويف البحر؟! اذا كان الأمر كذلك، فان اللاجنسانية لابد أن تكون إذن مصدراً لا ينضب للغربة الروحية، عند اولئك الذين لا جنس لهم!

6 – قدر الانسان:

أيصلح بروفروك لرمزاً لانسان العقود الأولى من القرن العشرين أيصلح بروفروك لذلك بالطريقة التي صوره بها اليوت؟ مع العلم ان هذا المنحى في الترميز يتحرك في خلفية القصيدة منذ بيتها الاول وحتى البيت مسك الختام. ان الاجابة تستلزم هنا قبلاً معرفة الشريحة التي اختار منها اليوت عينة بروفروك، وفيما إذا كان من السائغ تعميمها. فهل إختار الشاعر العينة من النخبة القلة التي لم يكف عن الزعم انه يكتب لها، أم إختارها من العامة، التي أنكر علاقته بها اكثر من مرة، وكانت هي، لا غيرها، وقود الحروب العالمية الطاحنة التي شهدتها تلك الحقبة من التاريخ، مثلما كان يحصل في كل الحقب؟!

مع أن الاجابة على السؤال الأخير تبدو ممكنة، إلا انها دون ريب ستنطوي على صعوبة معالجة الترميز

وتعميم الرمز. ولن تكون الاجابة على اي سؤال يسيرة، مالم نأخذ بنظر الاعتبار، من ناحية ثانية، الوحدة في طريقة تفكير اليوت الشاعر. ولتعليل وجود وحدة تفكير مثل تلك، علينا ان نفترض اولاً ان مبدعاً مثل اليوت، الذي لابد ان يخضع كل ما يكتبه لوحدة فكر، قد يضطر لغاية ما، الى وضع مقدمات، موضوعه الانساني العام، الذي يعده شاغل حياته الابداعية، في واحد من أعماله، جاعلاً منه شاغل القارئ، لكي يضطره الى البحث عن المقاصد التي يبيتها في اعمال تالية، في دائرة من الابداع قد نسميها((وحدة داخل الوحدة)) واعني بذلك، ان كون عمل ابداعي مقدمة لعمل ابداعي تالٍ لا تنفي وحدته الداخلية.

فعند تفحص تواريخ اعمال اليوت، يجد المرء ان الشاعر قام بنشر قصيدته((... بروفروك))، وهي قصيدته الطويلة الرئيسة الاولى، عام ١٩١٧، ابان سعير الحرب العالمية الاولى، وهي حرب لا تشذ عن باقي الحروب الكبرى، في ان القلة هي التي تضع اهدافها فتروح الكثرة هي التي تموت من اجل تحقيق تلك الاهداف والغايات تحت مسميات شتى تضعها القلة النخبة.

قام اليوت، في هذه القصيدة، بوضع المقدمة التي في باله عن قدر الانسان، مصوراً إياه، من طريق استبطان شخصية القرد، كي يتوصل، في آخر المآل، الى ان الانسان في تلك الحقبة عاجز وضال ومصاب بالعقم!

وبعد ان عصفت الحرب العالمية الاولى ١٩١٤.١٩١٨ تقريباً بكل ما على ارض اوروبا والمناطق المحاذية لها من القارات الاخرى، وبفعل الرماد الذي خلفته، قام اليوت بنشر قصيدته الطويلة الثانية ((الارض اليباب))، التي حاول ان يعمم فيها أزمة الجنس البشري، مطوراً فيها تصويره المتأني لتفاهة الفرد وتبلده، لتسويقها على انها صفات تنطبق آنذاك على البشر جميعاً، من طريق مغايرة عالم اولئك البشر ذاك مع القوى الرمزية الاسطورية التي طالما آمن بها اليوت، ولكن مبقياً، في الوقت ذاته، ظلال إنطباع، يدور في خلفية القصيدة، عن وجود قوة غير منظورة تنشط في خلفية المشهد الأنساني.

مشهد بالغ العتمة عن جدب الانسان وغربته، فما الذي سيترتب على ذلك، فيما تفرزه متوالية اليوت الشعرية من نتائج تتناسب والمقدمات التي وضعها في ((بروفروك))؟

إن الازمة، أية أزمة، حين تكون من النوع الذي لا يرجى له حل، غالباً ما تمهد المسرح، في عقل المتدين، لظهوره ((قوة كلية القدرة)) يكون في يدها (في عقل المتدين طبعاً) الحل الشافي في كيفية إشاعة النور في المشهد المعتم لمصير الأنسان. وبذا أقدم اليوت في العام ١٩٣٠ على نشر قصيدته الطويلة الثالثة((إربعاء الرماد))، التي ضمنها النتيجة التي أرادها للمقدمة التي وضعها في ((بروفروك)) عن قدر الانسان عارضاً فيها رؤياه عن خلاص الانسان، مبنية على اساس أن ليس بمقدور البشر الخلاص مالم تتولاهم العناية الألهية برحمتها.

قارب خرب ملئ بالثقوب وتائه يطفو مجذاف أو شراع بل وحتى دون ملاح. هكذا صور اليوت قدر الانسان في مشهده الشعري. أهو الدرس الذي يريدنا أليوت ان نحفظه؟ وبامكان المرء ان يتخيل ضآلة فرص النجاة لقارب، فيه ما فيه من الثقوب، ويتقاذفه الموج في لجة البحر! وهل ثمة من امل، حتى لو كان الطقس مؤاتياً، لأنه في متاهة اليم سيبقى تحت رحمة الريح إن هبت، وإن سكنت؟! وهكذا ينجلي الموقف في المشهد الشعري عن اية فرصة للنجاة لا تأتي إلا بـ((منة)) من إله يقرر أوانها بمزاجه!

بذا، يضع اليوت قدر الانسان ومسؤولية خلاصه لا بيد الانسان ذاته، بل يضعها خارج متناوله، أعني بيد قوة مطلقة خارقة خارج مداه وتحت رحمتها!

ان العقل المتدين غالباً ما يكون عرضة للأحكام العاطفية، لأن الدين نفسه يخاطب العواطف قبل أي شيء آخر. لذا يكاد الفرق الا يكون كبيراً، مثلما يقال، بين النبي والشاعر، لأن كلاً منهما ينهل من المعين نفسه، من تفجرات العقل الانساني الاستثنائية. ومع أن اليوت ليس نبياً، ولكنه دون ريب شاعر متدين. وهذا هو ما تظهره متواليته الشعرية وقراءتنا لها. غير أن اليوت، وعلى الرغم من عظمة موهبته الشعرية، راح لأسباب تتعلق بمعتقده الديني، وضخم من ازمة بروفوك، ليرينا إياها وكأنها أزمة الجنس البشري. ولكن تصوير اليوت الشعري للمشهد الدراماتيكي

للأنسان ليس بانوراميا على الرغم من انه عميق ربما.

إن واحـدة من طرق التفكير، عند العقـل المتدين، هي وضع البـيض كله في سـلة واحـدة، معبر عنها بمجيء مسيح مخلص أو مهدي منتظر، ذلك، ربما لان الواحدية هي الجوهر من بـين كل مقـوماته. في حـين ترى طرق تفكير أخرى، وليس بـالضرورة ان تكون لا متدينة، إن خلاص الأنسـانية مسـؤول عنه الانسـان، لدرجة ان بعض المتدينين يرون ان العناية الألهية تهيء للأنسان عناصر خلاصه، ولكن بشـرط ان يقـوم هو، لا غيره، بتجميعها، وبذا تبطل الى حد ما حد ما ضرورة مجيء مخلص وتحوله الى غاية ومسـعى وليس هبـة! هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية، ان بعض شطط الشعر قد لا يكمن في خلق الشـاعر لعالم، أو لأناس متخيلين أو إفتراضيين، لأن الخيال كان معينا دائما ومصدرا مهما للألهام عند الانسـان، مذ وجد على الارض، بـوصفه محركا للمضي قـدما، وانما يكمن الشـطط في تعريض الشاعر نفسه للاعتقاد أن ما يختلقه هو الصدق كاملا وليس نتفة منه. وها هنا تكمن خطورة الوظيفة التي يقوم بها الفن، بخاصة الشعر، حين يسوق الشـاعر القارئ، صاغرا الى تبني نظرة، وربما موقفا احاديا.

والسؤال هنا هو: الى اي مدى بامكان الشاعر ان يذهب، دون ان يتعالى على الواقـــع، في تصويره لأزمة فرد في نخبـة ما، لتعميمها لكي تبـدو وكأنها ازمة الانسـان في حقبةبـكاملها؟ ثم إذا أخذنا معتقـدات اليوت الدينية بالحسبـان: ماهو بـروفروك بـرأي اليوت، أهو ضال عن القطيع، ام رمز للقطيع؟!

انه لصحـــيح أن الادب، على الارجح، يعكس العصر الذي يكتب بـه، وانه لصحـيح ايضا إن إليوت واغلب معاصريه من شـعراء وأدبـاء وفنانين كانوا قـد بـدأو اصنعتهم الفنية تحت ضغط ما سبـق، وما رافق، وما تلى حرب الثلاثين عاما ١٩١٤-١٩٤٥ وعقابيلها(بعض المؤرخين يـرون ان الحـرب العالمية الاولى ٩١٤ - ١٩١٨ والحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ - ١٩٤٥ هي حـــرب واحـدة تخللتها هدنة). وعلى الرغم من المسـافة التي تفصلنا زمنيا عن الحقبـــة التي عاش فيها إليوت وصورها، بما شعدته من تقلبـات ادت الى ظهور تنويعة فنية خلاقة تهتم بقدر الانسان، لكن قبول الرأي القائل ان بـروفروك يمثل روح انسـان العقـود الاولى من القـرن العشـرين فهي مسـألة فيها نظر، بخاصة حـين يتعرف المرء على أبـطال بـعض معاصري إليوت من كتاب وشعراء قاموا بتصوير ابطالهم بروحـية تختلف كليا عن روحية بروفروك.

لنصغ مثلا لحظة الى بـــروفروك المجتر السـكوني المتبطل ذهنيا متسائلا:

((أأجرؤ

على إقلاق الكون؟))

ولنصغ، في سبـيل المقـارنة الى بـطل جويس، معاصر إليوت في روايته ((صورة الفنان شابـا))، سـتيفن ديدالوس الخلاق والمتحـدي والمنتفخ ذهنيا وهو يقول:

((عندما تولد روح الانسان في هذا البلد، ترمى

عليها الشباك باسم القومية والدين واللغة،

كي لا تحلق، غير إني سأحاول التحليق نافذا

عبر هذه الشباك.))

لنلاحـظ كيف يجري تلقـي المعوقـات المحددة للفرد، سواء أكانت إجتماعية أو طبيعية أو نفسـية، على نحو سلبي من لدن بروفروك، وكيف يجري ادراكها ومحاولة إمتصاصها على نحوايجابـي من جهة ديدالوس، بحيث يحق لنا السـؤال عن نوع ((الخاص)) الذي يصلح مثالا لـ ((العام)) المتمثل بحركة الوجود الأنسـاني، اعني أهو بروفروك أم ديدالوس؟ ودعك من الطبيعة الفلسفية للسـؤال، ودعك من معتقـدات اليوت وجويس الدينية، ولكن خذ موقـفيهما من قـدر الانسـان بالحسبـان أي المثالين عن قدر الانسان أجدى بـالترميز، اهو بـروفروك إليوت الدانتي الانهزامي المضطرب عقـــليا، أم ديدالوس جويس الاوديسـي الطموح الراغب المتوقـد ذهنيا والجرئ غير الهياب والمغامر سـليم الرؤية؟ وما الذي يعد مهما ويرتبـط بـوعي القـارئ في هذا السـياق، أعني، اعلى القـارئ ان يرســم ردوده على المحيط بـتصورات على نمط تصورات بـروفروك، لكي يكون اهلا بعطف العناية الألهية وجديرا برحمتها، أم حري به ان يتطلع الى ديدالوس ويقـتدي بـه، لكي يحشـر مع

اولئك الذين وصفهم تينيسن الشاعر في قصيدته ((يوليسيز:

((...البشر اللائقين الذين تحدوا الآلهة))؟!

إن حقبة حرب الثلاثين عاماً (١٩١٤ـ١٩٤٥) كانت في الواقع قد كثفت الى حد الجنون اللامعقول من اتجاهات التفكير التشاؤمية . وما بروفروك اليوت إلا إبداع شعري إنعكست فيه تلك الاتجاهات، ولكن من ناحية ثانية، ان روحية ثانية كانت قد أفلحت آنذاك في شق دربها لتترك اثرها لا في حلبة الشعر فقط، بل في الفن عموماً، ولم يكن هاجس اصحابها رؤية الجمال في الحياة فحسب، وانما أيضاً في إستعارة الايمان بقوى الانسان الكامنة الفذة وتقوية عزيمته لمواصلة تحديه للآلهة والخرافة، ولم يكن اليوت من بينهم، على الرغم من إخلاصه لحرفة الشعر، ومن حذاقة ومهارة صنعته الشعرية، ومن النبرة المميزة في شعره، التي تمكنه، على نحو وجداني، من مس أوتار رهيفة في روح الانسان لا سلطان له عليها.

7 – إستنتاج :

ان تصوير اليوت لقدر الأنسان ليس عفوياً ولا تلقائياً، وذلك هو ما تشي به صنعة قصيدته ((اغنية حب في جنّ الفرد بروفروك)). وعلى الرغم من الحدود ((الذاتوية التي يسعى اليها الشاعر ليست خافية إذا ما أفلح القارئ في ربط القصيدة بمتوالية اليوت الشعرية التي ذكرتها. ومع ذلك يبقى احتكام الشاعر الى هيامه، واحدة من اشكاليات النقد الكبرى، بخاصة حين يجد الوضع الانساني نفسه في متاهة مثل تلك المتاهات التي تفرزها عقابيل الحروب الدامية التي وضعت دوما، وماتزال، مصير الانسان في مهب الريح، فتترك كثيرا من الفنانين، وربما اليوت منهم، يائسين وعاجزين وبائسين إزاء ابواب للخلاص تأبى الانفتاح . وكون الشاعر إليوت اديبا متديناً وكاتبا لنخبة لندن، فضلاً عن أنه لم يتورع يوماً عن انكاره اية علاقة له بالعامة من الناس، فانه حين أبدع بطلاً مثل بروفروك ، اراد بذلك وضع المقدمات اللازمة لغاياته الدينية، ساعياً لأقناع القارئ ان نمط بروفروك هو السائد في عصره، في حين تظهر امثلة إبداعية اخرى كثيرة، مأخوذة من عصر برفروك ، وجود وجهات نظر أدبية تختلف الى حد بعيد مع وجهة نظر اليوت الأدبية لنصغ مثلاً مرة أخرى الى صوت معاصر آخر لأليوت، يقول الشاعر هيو ماكدايمد:

((طوبى لأولئك الذين ما زال عندهم

أغان ينشدونها،

حين يستولي على الآخرين الصمت

ومهما كانت أغانيهم فاترة

فما هي سوى رسالة للسكون

ان أحداً ما يزال حيا وسعيداً

حتى لو كان على شجرة عارية)).

نرى أن ليس من المرجح ان تكون ((أغنية حب في جئ الفرد بروفروك)) هي ((الواحدة)) التي ادرك بها ناظمها قدر الأنسان، أذلك ربما لأنها ((الأغنية)) التي لم تغن قط؟!

ومهما بلغت، من ناحية ثانية، طاقة القصيدة من التأثر والانفعال، فليس بعيداً ان يكون إليوت قد جاهد في تصوير إنسان تلك الحقبة ، مظنوناً ببروفروك، على انه مثال لكائن وضيع وهو موقف غاية في التطرف اذا كانت الغاية منه أيقاع القارئ في وهم الاعتقاد ، بان وضاعة الانسان الابدية تقعده عن محاولة الخلاص . ويصور اليوت كل ذلك بمهارة فائقة، لدرجة انه يدع فيها الحاجة الى مساعدة قوة متعالية (عناية إلهية) تبدو حتمية، بان يترك موضوعها يتسلل الى ذهن القارئ من تلقاء نفسها، بمجرد ان ينتهي القارئ من قراءة قصائده الطويلة الثلاث بالتوالي.

نرى بان ذاك الذي يظل يغني على شجرة عارية، وإن كان وحيداً ، هو اولى ان يكون موضوعاً لقدر الانسان. واذا كان ثمة فضيلة لشعراء من طراز اليوت، فهي أنهم كانوا قادرين على إطلاعنا ، وبطريقة دراماتيكية، على الحافات الخطرة التي قد يبلغها عبث الانسان بمصيره، ذاك العبث الناجم، دون ان نعي، من دوافع حملها الانسان معه وهو يغادر مملكة الحيوان.

دراسات

بيت على نهر دجلة... صرخة الانسانية المأزومة

كرنفال ايوب
جامعة بغداد

عندما يجد الروائي نفسه مسكونا بهم عام يخص ابناءوطنه، او بقضية تمس الواقع اليومي لبني جنسه، او بتاريخ يشمل تغييرات سياسية واقتصادية واجتماعية يعيشها وطنه، عندما يجد الكاتب نفسه قد وقع تحت الحاح شديد من ذلك، عندها يطلب التعبير عما يعتمل بداخله نحو قضايا مصيرية. ولانناازاء واقع سياسي فرض اسقاطاته على الفرد ومارس ضغوطه وجرائمه ضد الانسان، كان من الطبيعي ان يتأثربه الكاتب كما يتأثر له غيره، ويبدو ان الروائي مهدي عيسى الصقرقد وقع، وبعد عقود من التجارب. تحت وطاة هذه الضغوط بشكل اكثر من محسوس، اذ لا يكاد عمل من اعماله يخلو من جدل هذه المسألة، ولا تكاد ثيماته تفارقها، مما ادى الى ثبات الايقاع العام في رواياته مع تغيير في النغمات الفرعية.

ان (الصقر) يسعى عبر نتاجاته الى اكتناه الجدل الاجتماعي والسياسي العميقين داخل المجتمع العراقي تجاه ماضية وحاضره ومواجهته للاخر، وقد منح هذا نقاطا للارتكاز نلمحها في اغلب نتاجاته.

الا ان هذا الاقتراب والتشابه[1] بين الثيمات عنده لا يعني جمودها او نمطيتها، فكتاباته تتميز بحيوية عالية ومقدرة على التقاط الخيوط النفسية الداخلية وتوظيفها الى جانب الاطارات الخارجية، مما ادى به الى الاقتراب العميق من (اليومي) واعادة تشكيله. بمعنى ان (الكاتب) بقي يؤسس في البنية خاصته ليجعلها كثر عمقا في استيعاب النماذج الانسانية اولا وحركاتها وتفاعلها ثانيا.

لقد رسم (الصقر) الحدث ومبرراته بفاعلية مع ما

يعيشه الفرد العراقي من نكبات وخيبات وآلام، وبعد عقود من التجارب الانسانية (العراقية) المؤلمة، محققا مقولة: (ان الرواية هي فن المعارضة بامتياز)، في كل مرة يتحفنا فيها بابداع قصصي يلامس جرح النفس النازف، ويمر عبر آلام الداخل، فهو ببساطة يضعنا امام انفسنا لنقرا ما في دواخلنا ولنسمع الصرخات المكتومة في نفوسنا، الا انه هذه المرة اسمعنا صرخة انسانية عالية، انها (بيت على نهر دجلة) حيث التناقضات الحياتية، والاشكالات التي طرحت لنا مجموعة من الشخصيات المتازمة، شخصيات من هذا الزمان ومن هذا المكان، طرحها لنا وادخلها في لعبة حياتية هي سر الاشارات والرموز التي اكتنفت احداث الرواية.

ان غاية (الصقر) ارتكزت على محورين، محور الشخصيات، ومحور الرموز، ومن خلال هذين المحورين اراد ان يوصل (الرسالة).

الواقع ان عوالم هذه التجربة الروائية بالذات فيها تشكيلاً وبناءاً قويا متماسكا الى الحد الذي اخذنا نشعر بوجود حلقات وصل بين الشخصية والرمز مما اوصل الى ان لا وجود للشخصية دون رمز وبالعكس، ولان الرموز الموظفة انما تحركت وكانت فاعلة على يد الشخصيات. لكن هناك تساؤلات ترد في سياق الاحداث، ومنها: هل وضع (الصقر) شخصياته على المحك الى الحد الذي جعلنا نلمس التأزم في دواخلنا؟

ان الاجابة عن هذا السؤال وعن غيره تكمن في تتبع ادوار كل شخصية ليتجلى لنا موقفها من التجارب الحياتية التي تعرضت لها.

ولان (الصقر) جعل مدار الحدث يرتكز حول مجموعة من الشخصيات عاشت واقعا مؤلما خلال سنوات من الحرب اكلت الرجال على حد تعبير (الصقر)، ومجموعة الشخصيات تلك ارتبطت بحادث غياب (سعيد) الذي اتضح انه لم يقتل وانما هناك قوى غيبته وحكمت عليه بالموت والفقد، الا انه عاد من اقفاص الاسر، عاد دون وعي لان كيانه تعرض لهزات نفسية متتالية تركت بصماتها على تكوينه النفسي نتيجة المناظر المرعبة التي ثقبت حواسه وداخله، بعد ان كانت ايامه مليئة بمعاني الحياة البريئة، فهو اكمل دراسته، واحب، وتزوج، وانجب، قبل ان تسحقه الحرب في اتونها.

تبدو شخصية (سعيد) صاحبة اعلى الاصوات في الرواية، فعليها مدار الحدث وكل الشخصيات الاخرى مرتبطة بها.

ان داخل (سعيد) متأزم الى ابعد الحدود وهو يمثل التناقض والتعارض بين جزيئات الحياة ومفرداتها والذي ولّد ردات الفعل في داخله فقد تجلى هذا التأزم في حياته، وفي وجوده الذي الغي، وسنوات الاسر المأساوية، ثم رجوعه الى الوطن ليجد الزوجة والطفلين قد اخذا من قبل القوى نفسها التي ارسلته للحرب، فلم تتحمل اعصابه هذا التيه الذي نتج عن واقع الاسر الذي عاناه وحياته التي الغيت، ومن خلال هذا جعل منها (الصقر) شخصية موحية، ومن اكثر الشخصيات التي حملها رموزاً ودلالات تنتج عبر ردات الفعل التي تظهر على (سعيد)، ويبدو ان هناك لحظات وعي وتجلي تنتاب (سعيد) في اوقات معينة، مثل تلك اللحظات التي يتجسس فيها على (ساهرة) و(زوجها) اثناء نومهما، وهو يبدو واعيا تماما لما يشعر به كما يظهر موقفه من زوج اخته:

(يضحك يده على فمه هي لا تدري انه يقف وراء الباب يتجسس عليهما في الليل في مرات سابقة حاول ان يخترق عتمة غرفة نومهما ليرى ما يفعلان على الفراش مد بصره من ثقب المفتاح. الا انه لم يلمح غير جانب صغير من الستارة المسدلة على النافذة في مواجهة الباب وشريط مستطيل من خليط الخشب والقماش عند نهاية السرير في احدى المرات راى قدما واحدة

انحسر عنها طرف الغطاء . فبانت اصابعها منتصبة في الهواء عرف فيها قدم الرجل الدخيل الذي التقطته امه من الشارع وادخلته غرفة نومها، يدهمه الغضب يتوقف عن الضحك المكتوم ويدع يده تسقط عن فمه يخطر له ان يقتحم عليهما الغرفة ينقض على الرجل يجره من على السرير، وبعد ذلك يحمله الى خارج البيت ويرمي به في نهر دجلة)[2].

يتضح موقف (سعيد) من زوج اخته عبر هذه التداعيات لنعرف انه يكرهه لانه دخيل، ولانه يتشبث باخر ما بقي له وهي (ساهرة)، التي تزوجت من رجل غريب ينام معها في غرفة واحدة، فان نفسيته الجديدة لم تتقبل هذا الوضع ، ويبدو واعيا تماما حين يشغله هاجس بكارة ساهرة، فهو يلعب دور الرقيب او الحارس على ما بقي له مع ما يبدو عليه من مرض نفسي:

(يبقى دقائق اخرى واقفا في ظلمة الصالة ملصقاً اذنه بالباب الموصد ..لاصوت ولانامة. الصمت وحده ينام الان بين الجسدين هو يحب كثيرا هذا الصمت الخالي من الحركة يشعره بالاطمئنان على بكارة امه)[3].

تبدو هذه الشخصية على وعي تام باحساسها في تلك اللحظات التي يتجسس فيها على ساهرة وزوجها فضلا عن كونها على وعي تام بما وصلت اليه يوضح ذلك محاورته مع ساهرة في عيادة الطبيب:

> ان اشارة الصقر واضحة على لسان (سعيد) في واحدة من لحظات التجلي التي تنتاب هذه الشخصية بين الحين والاخر، يكيفها الروائي لتظهر في وقتها، وهو جزء من كشفه عن آلامه للآخرين هذه الالام قد كشفها حتى لطفليه عبرالرموز المستخدمة:

(قلت له: انت رجل والرجال لا يختبئون. انظر الى الدنيا وسوف تجد...،قاطعني((ماذا اجد يا امي))[4].

هناك حقيقة يجب الاشارة اليها وهي ان (الصقر) لم يرد لسعيد ان يكون منفصلاً عن العالم بصورة كاملة، وانما خلق لحظات حقيقية ووعيا يتفجر فجاة ليحمل لنا رسالة عبر ما يرمز اليه ، بل هي مجموعة رموز البسها جسد سعيد وشخصيته، ففي الوقت الذي كان سعيد يعاني من ظروف الاسر والتيه ويرزح تحت ظروف الحرب المدمرة، كانت فاتن (زوجته) تمضي بعلاقتها بمنصور، وهو رمز عبر عنه (سعيد) ويجسده يحمل مغزى ابناء البلد الذين كانوا يقاتلون ويقتلون في حين كانت عوائلهم تغتصب وتؤخذ من قبل الانتهازيين، وقد عبر سعيد عن هذا المغزى في محاوره بينه وبين زوجته:

(انا في الحقيقة سمعت بنبا عرسك انا واصحابي نحمل بنادقنا ونمشي بين الخنادق صاحبتي القبرة جاءت وجلست على كتفي وهمست بالسر في اذني حتى لا يسمعها احد ثم طارت وانا كنت مشغولا فلم اتمكن من حضور عرسك)[5].

ان اشارة الصقر واضحة على لسان (سعيد) في واحدة من لحظات التجلي التي تنتاب هذه الشخصية بين الحين والاخر، يكيفها الروائي لتظهر في وقتها، وهو جزء من كشفه عن آلامه للآخرين هذه الالام قد كشفها حتى لطفليه عبرالرموز المستخدمة:

(وهناك في السوق شفنا قطة كبيرة سوداء الشعر في عينيها تخفي راسها تحت جناح حمامة جميلة بيضاء وتدفن مخالبها في كومة

من حبات القمح وسمعناها ترحب بالعصافير التي حطت على الارض قريبا من كومة القمح وتقول لهم تعالوا يا احبابي الصغار وكلوا طعامكم . فانا واصحابي ننتظر دورنا واقتربت العصافير(...) اذهب انت ايضا فقد جاءت القطة)[6] .

انه يدرك بحواسه الاشياء من حوله ، ومنصور عنده (القطة) التي انقضت على العصافير (اولاده). هي رموز استوحاها الروائي عن علاقة منصور بفاتن وتاثير هذه العلاقة على (سعيد) الذي صور منصور بحسب ما ادركه كالقطة السوداء التي تختبي وراء ستار النعومة لتتمكن من صيدها ان الحالة النفسية جاءت متناسبة مع الرموز التي حملها الروائي لشخصيته. و(الصقر) كغيره من الروائيين الذين عمدوا الى المشاكل النفسية وتاثيرها في الفرد ليثيروا تضادا بين الشخصية ومحيطها نتيجة اكتشاف زيف الثوابت والمعتقدات او الاشياء الظاهرية، عندما تكون الانتكاسة فوق مستوى الوعي لتنقلب الموازين والقناعات عند هذه الشخصية، و(سعيد) قد مثل ذلك بوعي تام من قبل الروائي، فقد نجح (الصقر) باقناعنا بهذه الشخصية وواقعيتها، خاصة حين عبرت عن نفسها في مشهد (في تصوري) انه عماد العمل الروائي كله، فقد حمل هذا المشهد ابلغ الرموز التي اراد ايصالها، يتجلى هذا المشهد في كونه حقيقة وواقع سعيد، وهو الفكرة التي قامت عليها الرواية فضلا عن اختصارها لحالة سعيد باكملها، اخرج(الصقر) هذا المشهد بفنية عبر عرضه اولا، ومن ثم تاتي معاينة على لسان سعيد في احدى تداعياته، هوتعبير عن حياة ضاعت وشخصية الغيت، واكتشاف لاوجه خفية، وهو اشارة لواقع مصادر ولتغيير في النظام الحياتي.

ان هذا المشهد (الرمزي باصرار) ، وهو مشهد الحفر بحثا عن السلاح في بيت ساهرة، وسعيد هو الذي حرك هذا المشهد حين ادعى ان وجود السلاح في غرفة ساهرة بالذات وكانه يوجهنا لكشف الحقيقة وبانها موجودة في غرفة ساهرة الشخص الوحيد الذي بقي له ويهتم به، انه يشير ببساطة الى ان الحقائق في تلك الغرفة ، وحين يفتش الجنود المكان بحثا عن السلاح لا يجدون شيئاً، وهنا يطلق سعيد اشارة اخرى من خلال الجندي:

(قلت انه مدفون تحت سريرها فاين هو؟)[7] .

واذ تاتي عملية الحفر بحثا عن السلاح، فانها ترمز الى كشف واقع سعيد من خلال غرفة ساهرة، لان الروائي كان قد دفن حقيقة سعيد وبالحفر تكتشف حقيقته، وحاله ، وما آل اليه، وكلما اوغل الجنود في الحفر زاد الاقتراب من الحقيقة الى ان يصل مرحلته الاخيرة، فيكشف البحث عن وجود قبر قديم، فيقوم الجنود باستخراج عظامه:

تتسارع دقات قلبها ماالذي تختزنه الارض من خبايا تحت سريري! تغادر مكانها وتتسلق جدار التراب هي ايضا ترى ابتسامة ظفر على شفتي الرجل كانه يعلن متحديا. ماذا تقولين الان. ولكن هذا مستحيل حتما ليس ما عثروا عليه سلاحاً! ولكن ماذا يمكن ان يكون!؟ ترى الفتية يزيحون غشاء التراب فيكتشف من بين سواد الارض سطح جسم كروي ابيض يميل الى الاصفرار احدثت فيه احد المعاول كسرا يشبه ثغرة مظلمة ولكن ما هذا!؟ يتساءل الرجل في خيبة يقول له احد الافراد وهو يرفع اليه وجهه الناضح بالعرق. انها جمجمة سيدي! يحدق الرجل الى الراس الابيض المصفر. ثم يستدير الى ابنها غاضبا((هذا هو السلاح!؟ انا ايضا فوجئت. ما كانت تدري، وهي تنام كل ليلة ان تحت سريرها قبرا ! ولكن لمن هذا القبر!؟ ولماذا في غرفة نومها!؟)[8] .

لقد صور (الصقر) حقيقة سعيد في مشهد معبر ، فالقبر يرمز الى قبر سعيد الذي دفنت فيه ساهرة الجثة المجهولة ، وحين عاد سعيد من الاسر فتحت ساهرة

القبر لتخرج منه سعيد الذي عاد الى الحياة، الا انها اخرجت ميتا وهو رمز لموت سعيد المعنوي، فحقيقة سعيد تتلخص في انه عبارة عن مجموعة من العظام بلا روح ، فروحه استلبت منه، ولم يعد غير جسم واه وضعت عظامه في كيس الوسادة، وتساؤلات ساهرة (لمن هذا القبر؟) توحي بالاجابة ، انه قبر سعيد، (لماذا في غرفة نومها ؟) ، لانها الشخص الوحيد الى يهتم له، وهي اخر ما بقي له.

ان تداعيات سعيد فيما بعد هي التي تثبت حقيقة معنى هذا الرمز فياتي على لسانه: ان القبر المحفور انما هو قبره:

(ثقبوا جمجمتي ثم وضعوا عظامي في كيس الوسادة وامي تصيح وراءهم خذوني معه) [9] .

ان سعيد تعرض لزيف الثوابت وللخداع عبر رحلة حياتية اختتمها في جبهات الحرب، وهناك تكشفت له كل الامور الخافية، ومرضه النفسي كان ردة فعل كشفت له كل القيم والاعتقادات الزائفة عبر اضاءات كانت تتلبس شخصيته وهو يعبر عنها في اكثر من موضع ، نلمسها مثلا في عودته من المعتقل حين اخذوه بعد تفتيش بيتهم بحثا عن السلاح وهو في هذا الموقف يتعرض لهزة اخرى عنيفة تؤثر فيه الى ابعد حد. اذ لم تكتف الظروف بما عاناه في الاسر فيبقى مطاردا حتى في حالته هذه، ويتعرض لمواقف اكثر بشاعة مما تعرض له في الاسر، وفي اثناء هذيانه يومض رمز اخر يوحي بصورة من صور الواقع المر الذي عاشه:

(راح يهذي بكلمات لا رابط بينها. قال انهم وعدوه ان ينصبوه ملكا على متنزه (الزوراء) لكنه طلب منهم علبة ثقاب عوضا عن هذا المنصب) [10] .

وغير بعيد عن الفهم ان متنزه الزوراء اشارة لبغداد وهو مغزى للمنصب، الا ان سعيداً في خضم مرضه النفسي طلب علبة ثقاب ليحرق كل شيء وكانه يعي تماما الازمة التي يحياها ، وهو ايحاء لرفضه لكل ما تكشفت الامور عنه من زيف. وهو رفض لكل ما يقدموه لانه تعرف الى مواقع العفن في مجتمعه. و(الصقر) بدا يكشف هذا الزيف للقارئ بالتدريج عبر الرموز التي جسدتها شخصية سعيد، ففي كل موضع نجد هناك حقيقة تتجلى واشارة تومئ لمواضع العفن الذي يعاني منه الفرد، وقد جعل (الصقر) من سعيد مرآة تعكس صور هذا الزيف، كما جعل منه الضحية التي عبرها تجلت امامنا حقائق المواقف الحياتية التي نعيشها. وكان سعيد لم يكن مدركا لما حوله الا بعد ان اخضع لتلك التجربة القاسية يسال ابن سعيد اباه حين كان يقص عليهم ما تعرض له في الارض الحرام، والسؤال عبارة عن رمز ، وفي الجواب رمز اكبر:

(سأله ابنه الكبير، كأنه يحقق معه. ولماذا لم تتجنب حقل الالغام !؟ اما كنت تعرف انه خطر!؟ لم ينظر الى ابنه . ابتسم ابتسامة غريبة وقال وعيناه ما تزالان على وجهها كانه يرد على سؤال وجهته هي اليه: لا احد يعرف خبايا الحقل المميت حتى يتجنبه، الا اذا كان هو الذي بذر البذار فالارض تلوح بريئة) [11]

تأتي عملية الحفر بحثا عن السلاح، فانها ترمز الى كشف واقع سعيد من خلال غرفة ساهرة، لان الروائي كان قد دفن حقيقة سعيد وبالحفر تكتشف حقيقته، وحاله ، وما آل اليه، وكلما اوغل الجنود في الحفر زاد الاقتراب من الحقيقة الى ان يصل مرحلته الاخيرة، فيكشف البحث عن وجود قبر قديم، فيقوم الجنود باستخراج عظامه:

ان اجابة سعيد تشير الى واقع الشعب الذي كان مخدرا ولا يعي ما الذي خبئ عنه من ادوار اقحم فيها . كما ان فيها تبريرا لما حدث ويحدث كل يوم في البلاد، ومن اقرب نتائج هذا حالة سعيد ووضعه حين جرته قسوة السلطة ولوقت طويل الى قاعها، فاظهر انفعالاته المتنوعة حين قصرت مقدرته عن تحمل كل هذه البشاعة وبالتالي قصرت امكانياته عن التخلص والانفلات من خضم هذه الازمة، فلم يستطع الالتحام بالمجتمع مرة ثانية الا عن طريق (ساهرة).

ان الصقر اراد من شخصيته سعيد ان تأتي بنهاية من خلال رمز آخر تماشياً مع لعبة الرموز التي أنتجها في روايته، فقد بدا التغيير من بيت ساهرة وهو البيت الذي تربى فيه سعيد ، وقد تجلى هذا التغيير في اقترابها من زوجها، وفي خروج سعيد من هذا البيت بعد ان حصل على (الثقاب) وخرج ليحرق كل شيء بعيدا عنها لانها النقية الوحيدة في حياته ، فآثر التخلص من العالم الفاسد خارج محيط حياتها، احرق المدينة بكل ما فيها ، احرق الليل والكلاب الذين كانا يؤرقان (الكاتب) ويشير اليهما كدلالة على البشاعة والظلم. سعيد حقق رغبته في احراق كل ما هو مزيف وخادع وعفن، ويكفي تحقق فعل الحرق بعيدا عن ساهرة دليلا عن ذلك لانها رمز لبقاء الصحيح:

(ماذا حدث!؟ لماذا

اشم رائحة حريق.. كانه عند الجيران!

يتشمم الهواء ثم يقول

((معك حق. الرائحة قوية. كأن المدينة كلها تشتعل ينزل عن فراشه ويذهب الى النافذة . لكنها لا تنتظر تقفز عن السرير تفتح الباب وتركض الى غرفة ابنها . ترى فراشه خاليا وباب الدار مشرعا. واضواء الحرائق تنير سماء المدينة) (12).

تعبر هذه الشخصية في اكثر من موضع عن رغبتها في التخلص من الازمة الداخلية والازمة الخارجية ، فهي تطالب دائما بـ (الثقاب) رمز الامكانية الا انه كان يمنع عنها، فهي تريد امكانية تحقيق شيء للخلاص، وابسط ما يمكن كان علبة الثقاب الصغيرة التي احرقت كل شيء ، الخداع والانتكاسات والازمة برمتها.

وتقف الى جانب هذه الشخصية، شخصية اخرى تعاني من درجة التأزم نفسها الا ان ظروفها مختلفة عن ظروف سعيد، انها شخصية (الطبيب) مصدر العلاج وحل مشاكل سعيد النفسية ، الا ان هناك مفاجاة كشفت عنها هذه الشخصية، اذ انها حملت رمزا ودلالة كشفت عنها الاحداث فيما بعد على عكس ماكان يبدو عليها، تكمن خطورة دور (الطبيب) في كونه طبيبا نفسيا يصلح النفوس ويعالج مشاكل الروح والذات، وهو دور غاية في الصعوبة، لان (الصقر) اراد منه ان يعالج نتائج اهوال الصدام الكوني الذي يتعرض له الافراد، فضلا عن تحميله الرموز التي اراد الروائي افهام مغزاها لنا، وعلى الرغم من دور الطبيب الذي يوحي بالحل والعلاج، الا ان (الكاتب) اوحى لنا من خلال تصرفات هذه الشخصية بانها مريضة اصلا فهو يستمع الى شكاوى المرضى على ضوء الشموع ، وهذه من اولى الرموز التي تشف عن ضآلة في الامكانيات، امكانيات العلاج ، فهو يكشف عن التجارب المأزومة الا انه يقف عاجزا امامها لانه يكتشف بالتدريج زيف العلاج ، وبان الامكانية المطلوبة اكثر من المتاح، فهو يتعرض لجو خانق مما يفصله عن عالمه الاصلي لذا كان عليه ان يكشف تلك الحقيقة، ولعل الحالات المرضية التي كانت تمر عليه هي التي ايقظت في داخله تراكمات السلبية التي عاش فيها، الا انه فجاة يتاجج الصراع الداخلي وتثار كوامن النفس، فافضت به الى تحطيم كل شيء واحتقاره بالتبول عليه، تحقير كل الحالات والعلاجات والسخرية من الزوائف التي احاطت به وبمرضاه،

فتفجر صراعه الداخلي عن ازمات دفينة كان لها بدايات او بالاحرى اشارات منذ بدء الاحداث:

(هذا الطبيب الذي ارسلتنا اليه مخبول، هو نفسه بحاجة الى من يعالجه) [14]

ان دواخل الطبيب تطفو على السطح مما اوصله الى نقطة اللاعودة عندما تفجرت كوامنه بطريقة مفاجئة، واحباطه وتازمه جاءا نتيجة عالمه اولا وما تكشفت عنه الحالات المرضية التي يعالجها ثانيا، ويمكن ان نقول انه تازم جاء عبر المشاهدة واستقراء الدواخل النفيسة:

(عندما تنزل في بلاليع المجاري فانك تتوسخ جسدا وروحا!

يتكلم الدكتور سالم بعد الصمت الطويل ويتابع قائلا:

وانا ادخلها كل يوم سنوات وسنوات وانا انزل فيها. كل يوم باستثناء ايام الجمع، والعطل طبعا.. كل يوم فهم يقصدونني من كل مكان من البلد ياتون من الجنوب، ياتون من الشمال، ياتون من الوسط ويلقون بثقل عذاباتهم واحزانهم على صدري) [15].

واضح من خلال هذه المحاورة بين الطبيب وماجد ان هموم الناس قد تجمعت كلها في داخله مما ادى الى ارتفاع الازمة داخل نفسه، بل هو اكثر تازما من سعيد نفسه، لانه حمل همومه وهموم غيره، فتجربته جماعية، في حين تجربة سعيد كانت تجربة شخصية، ومثلما يحرق سعيد كل ما حوله، دمر الطبيب اولياته واوليات المرضى وكل شيء كان سببا في تازمه، واحتقر السراب الذي عاش فيه طويلا، كما احتقر علاجاته واصلاحاته في نفوس مرضاه، ويمكن ان نعزو سبب تازم الطبيب المفاجئ الى انه كان اكثر قربا من الازمات النفسية والاحباطات البشرية لنماذج انسانية كانت تعرض عليه كل يوم، فضلا عن قربه من احساسات الاخرين في محاولة للكاتب اراد ان يوصل لنا عبرها ان لا فائدة من اي شيء حين يصيب العطب النفس البشرية، ولا يمكن ان تتعافى، اذ لا جدوى فيما نعيشه اذ لم يعد هناك من متسع لمريض اخر، وفي هذه الاشارة تعرية للواقع العراقي من خلال طرح النماذج الانسانية التي خرجت من حروب طاحنة، ففي داخل كل فرد هم ومرض نتيجة الاحباطات مصادرة الحريات والكبت والظلم:

(تشوف هذا الدولاب؟ ماعاد في ادراجه متسع لمريض جديد المرضى يملؤون الارض والسماء، ويحاصرونني. تصور انهم ينامون بيني وبين زوجتي على السرير. يجلسون معنا على مائدة الطعام. يذهبون معي الى النادي يمشون معي في الطريق يزاحمونني داخل السيارة ويسدون علي المنافذ. عيونهم تلاحقني عيونهم تسائلني وتستنجد. هؤلاء المرضى جعلوا نهاري شقاء متصلاً، وليلي كوابيس مريعة، انا تعبت وقلبي خلص) [16].

يبدو ان المفارقة التي تكشفت لدينا الغاية منها انه يزيد الاحساس بعمق الماساة التي غطت الواقع العرقي حقبا طويلة، فضلا عن اغنائها واسنادها للدور الرمزي في الكشف عن

تقف الى جانب هذه الشخصية، شخصية اخرى تعاني من درجة التأزم نفسها الا ان ظروفها مختلفة عن ظروف سعيد، انها شخصية (الطبيب) مصدر العلاج وحل مشاكل سعيد النفسية، الا ان هناك مفاجاة كشفت عنها هذه الشخصية، اذ انها حملت رمزا ودلالة كشفت عنها الاحداث فيما بعد على عكس ماكان يبدو عليها

تجليات هذا الواقع بكل ابعاده.

الشخصية الاخرى التي تدور في فلك سعيد هي شخصية (ساهرة) اخته التي ربته واكثر من تاثر بتازم سعيد من بين الشخصيات الاخرى، ساهرة ترتبط برمز مهم تعيش خطا حياتياً غريبا على واقعها كامراة، تحتضن اخاها العائد من الاسر وهو لا يعي شيئا، بعد ان ظنت انه قتل في الحرب، تتزوج من رجل (ماجد) تلقيه مصادفة هو الاخر يعيش خطا حياتياً مختلفا، ساهرة زوجة عذراء، اختارت ان تكون عذراء فهي اشترطت على زوجها ان لا يمسها الا بعد شفاء اخيها وموقفها هذا ينضوي تحت قائمة الاعتبارات النفسية التي تعيشها هي ويعيشها الاخرون معها ومنهم زوجها (ماجد)، انها تعيش في صراعها عالمين: عالم داخلي تمثل في تردي حياتها وحياة اخويها نتيجة الحرب، فضلا عن الخواء الروحي الذي عاشته دون اهل ودون زوج، حتى بعد ان تزوجت، كانت حياتها سلسلة من الخيبات فلم تستطع الخروج من الازمة الروحية، فجاء زواجها من ماجد صوريا كدليل على عدم مغادرة الاحزان روحها ونفسها، وعالم خارجي تمثل في صراعها مع الحياة وافرازاتها التي جعلها (الكاتب) متمثلة بالضبط السلطوي الذي طرح ابعاده على كل شيء، ويبدو انه محكوما دائما بهذه الفكرة وتشكل هاجسا عنده، اذ غالبا ما يجعل شخصياته محكومة بمسارات ملتوية ومعقدة ليظهر لنا جوانب الصراع بمختلف مستوياتها.

وعلى الرغم من هذا تبدو ساهرة قادرة على بذل الجهد والتركيز والحزم، ويتجلى هذا في عنايتها بسعيد ومواصلة حياتها التي اصدرت عليها حكماً بان توقفها عند حدوده ولا تتجاوزه، اصدرت حكما على نفسها وواقعها بـ (الرهبنة) حتى اشعار اخر:

(هاهي وزوجها ينامان متباعدين، يغطي جسد كل واحد منهما شرشف منفصل، وبينهما يتمدد ذلك الدرب من الفراغ الذي تركته هي. منذ زواجها قبل اسبوع. *من اجل ان تبني جدارا بين رغبات الجسد*. تحاول بذلك ان تهرب من حقيقة وجود رجل ينام معها على فراش واحد فهي لا تستطيع. في هذا الوقت بالذات. ان تسمح لغرائزها بالسيطرة عليها)[17].

(فانتزعت يدي من بين اصابعه وانا اتجنب النظر الى عينيه . لم يقل شيئا هو وافق ان لا ياخذني حتى يشفى ابني)[18].

ثمة حمولة دلالية واضحة في موقف (سهرة) هذا، تتجلى هذه الحمولة في امتلاك ساهرة لكثير من الصفات الشخصية الدالة على عدم مغادرتها القيم الاخلاقية والاجتماعية. وبالمقابل يقف احساس ساهرة ان العيش في خضم حياة زوجية طبيعية هو نوع من الاغتصاب، اغتصاب النفس قبل الجسد.

لقد اراد (الكاتب) ان يميط اللثام عن المألوف ليجعلنا نرى ابعد مما تراه العين المجردة، فساهرة عاشت تضاد دائم مع واقعها، حين تركت عملها لتعتني باخويها وحين تكبر ثمرة عنايتها ، بدلا من ان تجنيها، تاخذها الحرب منها، الاخ الاكبر يموت في الاسر ، والاخ الاصغر يفقد وحين يعود، يكون جسداً بلا روح، وهي شهدت تردي حياتها وحياة عائلتها فلم تملك الا الاستسلام، حتى حدوث الحادث الغريب في عودة اخيها الذي كان قد قتل في الحرب الى الحياة وهنا تحدث نقطة التحول النفسي لساهرة، وهي ترى حالة اخيها وقد هدمه المرض النفسي، وزواج (فاتن) زوجته من غيره، ان هذه المتغيرات هي التي حددت سلوك تحاول ساهرة بشكل محموم ان تحقق باسلوب مرضي صلتها الباقية باخيها قبل زوجها، ومن ثم صلتها بالعالم، فهي على الدوام ايقاعا حزينا وحنونا ومرا ومتفردا في الرواية، تملؤها لهفة على مصير سعيد الذي تراكم على حبها له حطام الحرب.

لقد عرض لنا الروائي لوحة من خلال حالات

الاصطراع التي تعرضت لها ساهرة منذ بدء احداث الرواية حتى نهايتها، حين يبدأ داخل ساهرة بالتغيير فتتجه نحو زوجها وكأن (الصقر) اراد ان يقول ان هناك لحظات خصبة في حياة كل شخصية تنفجر في داخلها فجأة لتحول مسار حياتها:

(تنظر اليه بحنان وتلتصق به اكثر، اخيرا تبدو مستعدة إن تمنحه جسدها)[19].

اذا ما تجاوزنا الدلالة الاسمية لـ(ساهرة) فان الكاتب اراد ان يضعها امامنا رمزا للمألوف والطبيعي تتحول اما لاخويها بدور غاية في الايثار طارحة امامنا مغزى الايثار من اجل الصحيح والحقيقي والاصيل، انها رمزا للاصرار والتحدي والعطاء.

يسندها في هذا الدور (ماجد) زوجها الذي تعرض هو الاخر لظروف متباينة وضعته على المحك، فظهرت ردات الفعل الداخلية والخارجية بمستويات متباينة، فهو المحامي القادم من الجنوب وهناك ترك خلفه مأساة حكمت حياته لمح لها (الصقر) بصورة عاجلة، التقى ساهرة صدفة وتزوجها.

ثمة ما يدفعنا الى القول إن دور (ماجد) يعد مكملا لدور ساهرة، فهو يظهر منساقا لها ولحياتها، فضلا عن قبوله شرطها بوقف حياتهما الزوجية، يقوم ماجد بدور المساير الهادئ لساهرة حين يساعدها في العناية باخيها على الرغم مما يبدو من كره سعيد له،

لم تتوضح لدينا خلفيات عن ماضي (ماجد) سوى اشارة بسيطة الى مقتل عائلته اثر القصف الحدودي على المدن، وهنا يتبادر الى الذهن ان (ماجد) قادم من البصرة، باحثا عن (دفء الاسرة الذي افتقده):

(ما كان الجنس هدفي الاساس من هذا الزواج اردت ان استعيد دفء البيت الذي فقدته بعد القصف)[20].

هو يعاني من هزات نفسية لم يفصح عنها (الصقر) بل ترك امكانية حدسها من خلال بعض الاشارات مثل مقتل عائلته اثر القصف، والنوبات العصبية التي تنتابه فتهز كيانه وجسده، ان هذه الشخصية لم ترفض واقعها، بل حاولت ان تجد البديل في ساهرة التي تشبه ظروفها ظروفه الى حد بعيد، فتحقق هناك قاسما مشتركا جمعهما تمثل في الحرب التي أخذت عائلته ليبني واقعا اخر، ولم يكن هذا السبيل سوى حياته مع ساهرة وتحملها مع ما فيها من تعقيدات، ان الحمولة الرمزية في شخصيته تعطي قدرا من التفاؤل على مستوى الواقع والا لانهار كل شيء وتضيق فسحات طرق الخلاص والتغيير، فمن جميل ما صنع (الصقر) اضفاء تلك الصفات على هذه الشخصية التي منحت الطابع الرمزي الذي تمثل في الصبر والتحمل والاسناد، ففي الوقت الذي كانت فيه تبحث عن ملجأ نفسي وروحي، كانت مطالبة بالتحمل والعطاء. ان طرح الكاتب لمثل هذه النماذج هو من قبيل الواقعية المحضة فكم من شخصيات متأزمة التقت وخلقت الانقلاب والثورة على الواقع، وقد عدها (الصقر) هنا رمزا للطاقة الخيرة التي لابد

عالم خارجي تمثل في صراعها مع الحياة وافرازاتها التي جعلها (الكاتب) متمثلة بالضبط السلطوي الذي طرح ابعاده على كل شيء، ويبدو انه محكوما دائما بهذه الفكرة وتشكل هاجسا عنده، اذ غالبا ما يجعل شخصياته محكومة بمسارات ملتوية ومعقدة ليظهر لنا جوانب الصراع بمختلف مستوياتها.

ان تظهر وسط الوحشية والظلم.

واذا ما عددنا سعيد والطبيب وساهرة وماجد تيار (الحقيقة) فلا بد ان يقف في المقابل تيار (الزيف) الذي يتمثل في واحدة من شخصيات، (فاتن) زوجة سعيد الجميلة، التي وجدت نفسها فجاة مع طفلين دون زوج، تعيش مع اخت زوجها، رسمت (فاتن) صورة المتهمة بجلاء، فهي زوجة الشهيد التي تزوجت بعده من احد الضباط حيث تعرفت عليه اثناء البحث عن جثة زوجها لقد جعل (الصقر) من فاتن متهمة بالخيانة الجنسية قبل كل شيء، وهو صورها وهي مهيأة للقيام بهذا الفعل بما تملكه من انوثة والا ان الكاتب لم ينس ان يجعل منها شخصية مسطحة وسكونية ارتضت ان تنتقل من ذكرى الزوج الشهيد الى (منصور الغانم) دون ان تهتز لانها في اقسى اللحظات كانت عيناها تتجه صوب رجل غير زوجها :(هذه الابتسامات التي لا تكاد تفارق شفتيه حين يتحدث او يصغي اليها، والتي ترف رفيفا مترددا خجلاً هذا كان في الايام الاولى على شفتيها وهي ترنو اليه. هذه الابتسامات المحيرة والتي تبدو لي في غير محلها في الكثير من الاحيان، متناقضة تناقضا حادا مع موضوع الحديث) [21].

ان فاتن لا تشعر باي ذنب بل تشعر بانها الضحية:

(ماذا كنت تريدني ان افعل قل لي؟ ماذا كنت تريدني ان افعل كنت اعتقد اني غدوت ارملة ، وارامل كثيرات تزوجن مرة ثانية على سنة الله ورسوله. انا لست الوحيدة التي ...) [22].

هناك دلالة مهمة حملتها هذه الشخصية وهي ان فاتن امتداد لخيبة سعيد وخذلانه وغربته التي تجلت في خسارته لوجوده وانسانيته وعائلته، وفاتن تذكرنا بشخصية زوجة بطل رواية (المستنقعات الضوئية) لاسماعيل فهد اسماعيل:

(انت هنا مع المعول وهي هناك تعب اللذة .. باللذة) [23].

مع فارق ان شخصية (اسماعيل) تزوجت صديق زوجها بعد دخوله السجن الا ان الاتجاه واحد، فكلا الشخصيتين ترميان الحياة الزوجية (السعيدة) وذكرياتهما الى الخلف من اجل الرغبة، وقد سارت شخصية فاتن في الحظ الذي رسمه لها (الصقر) وقد كان موفقاً الى حد كبير في رسم صورة زوجة الشهيد التي تتزوج وتقيم حياتها على حياة طفليها وذكرى زوجها التي سارعت بتحطيمها لترفل بعز الثمن الذي اخذته مقابل استشهاد زوجها.

لقد استل الكاتب هذا النموذج من الواقع العراقي في وقت شهد فيه كثيرا من الحالات المشابهه لحاله فاتن التي كانت حلقة ضمن سلسلة التضادات التي واجهها سعيد، ويبدو ان (الكاتب) لم يعول على تاثيرها بقدر تاثير غيرها من الشخصيات اذ لم نلمس حوارا داخليا لها، وهذا يشير الى انها جزء وليست كلا، وهي الجزء المنبوذ ابدا بدليل طلاقها من سعيد وانجابها من منصور وهذا يعني ان لا مجال لدخولها حياة سعيد مرة اخرى، لقد اراد الكاتب ان

لقد عرض لنا الروائي لوحة من خلال حالات الاصطراع التي تعرضت لها ساهرة منذ بدء احداث الرواية حتى نهايتها، حين يبدأ داخل ساهرة بالتغيير فتتجه نحو زوجها وكأن (الصقر) اراد ان يقول ان هناك لحظات خصبة في حياة كل شخصية تنفجر في داخلها فجأة لتحول مسار حياتها:

يرسم عبر هذه الشخصية رمز السقوط القيمي واندثار المثل من خلال فاتن التي تقلبت بحسب الظرف فهي انتقلت من حياة سعيد الى حياة منصور بكل بساطة دون ان تهتز تحت مسمى الزواج، ولعل ابلغ وصف اسبغه الكاتب عليها ما جاء على لسان سعيد وسط هذيانه:

(هي المراة التي كانت تعيش معي في هذا البيت، وعندما حل علينا الشتاء راحت تنام تحت رجل اخر حتى لا يبللها المطر)[24].

ان فاتن رمز الاصول الواهية والخداع التي غالبا ما تكون متسترة بهيئات براقة توحي بالحقيقة طرحها (الصقر) بوصفها جزءا من الواقع الذي تعامل معه الكاتب بذكاء فقدم ضمن تيار (الزيف) فاتن والى جانبها (منصور الغانم)، الشخصية التي تبيح لنفسها كل شيء حتى اخذ ممتلكات الاخرين، اخذ الزوجة والطفلين وتقاسم ثمن حياة سعيد مع فاتن، انها شخصية لا تعبأ بالاخرين ولا تمتلك صفات انسانية. بدليل وظيفته في مركز استلام الجثث، يمتلك التخطيط في احلك الظروف، حتى استولى على فاتن، وهو من الشخصيات غير المتزنة وذلك يظهر من خلال تصرفاته مع فاتن، لم يجعل الكاتب له حوارا داخليا وانما اكتفى باظهاره في صورة تضاد خارجي، والكاتب كان موفقا مرة اخرى في توزيعه للادوار وفي اختيار شخصية منصور وبناء هوة واسعة بينه وبين باقي الشخصيات، وهذا يرمز بوضوح الى الهوة بين السلطة والافراد، كما غلفها (الصقر) بطابع لا اخلاقي حين اقحمه في مشاهد جنسية مع فاتن، ومن جديد يحمل (الصقر) رمزا اخر لواحدة من شخصياته، فمنصور رمز القهر بلا منازع، ورمز الضغط والحكومة التي جرت الشعب الى ويلات الحرب لحقب طويلة ومارست سياسة القمع والاخذ بالقوة، لا يمتلك داخلا وهذا يفسر انعدام الابعاد الانسانية لديه خاصة فيما يتعلق بوظيفته.

كانت عيناها تتجه صوب رجل غير زوجها: (هذه الابتسامات التي لا تكاد تفارق شفتيه حين يتحدث او يصغي اليها، والتي ترف رفيفا مترددا خجلاً هذا كان في الايام الاولى على شفتيها وهي ترنو اليه. هذه الابتسامات المحيرة والتي تبدو لي في غير محلها في الكثير من الاحيان، متناقضة تناقضا حادا مع موضوع الحديث)

لقد اضفى (الصقر) الطابع الواقعي، وهو واقع مؤلم عاشته الشخصيات من خلال ادوار منصور وفاتن.

بقي ان نشير الى جزء اخر فقده سعيد هو (طفليه) الذي اخذا منه ومن عمتهما حين تقرر موته، وبالرغم من عدم وضوح دور كل منهما في مجريات الاحداث، الا ان من الممكن ان نستشف موقف كل واحد منهما تجاه والدهما:

(حاولت ان الفت نظرها الى ان الولدين بدءا يميلان لابيهما ... الصغير بشكل خاص)[25].

فالطفلان رمز الممتلكات، جزء من حياة سعيد، جزءا اخر يخسره سعيد من ضمن ما خسر.

لقد صاغ (الصقر) روايته صياغة فنية افرزها الواقع الذي عاشه الكاتب مع شخصياته. وقد ابرزت روايته العلاقة بين دراما الذات والعالم (العالم العراقي)، فالرواية حاولت ان تتناول الاشياء كما هي، وان تعبر عنها في ظاهرها على ان تترك للقارئ ان يستلهم من وراء رموزها

تصوراته الممكنة.

ان تقـــــنية الرواية تكمن في اخراج (الكاتب) للعوالم الوحشية من دواخل شخصياته الى الخارج، وهي دعوة لقـراءة الرواية العراقـية بـصورة مغايرة مع صرخات الشـخصيات والتنديد بالواقـع في كافة ابـعاده، وهي كشـف جماعي انسـاني يحفر في بـنية هذا الواقـع ، لان البـناء الروائي في رواية (الصقـر) قـام على المأزق الانســاني في صراعه ضد القـــوى المغايرة تماما لتطلعاته ، والموقف الدرامي فيها كان يشتد ويشحـن بدفقـات اما جديدة او ماضية حـين تتصادم معاناة الذات مع الشخوص ، والترميز فيها قد لعب دورا خطيرا قام بشحن احداها بكثافة الدلالات ، ويبدو ان (الصقر) كان يعي تماما انه ازاء واقع سياسي فرض اسقاطاته على الفرد والمجتمع ومارس ضغوطـه ضـد الافـراد، فجاءت الرواية محملة بالاشـارات الى قـمع الذي يبسـط سـطوته الغاشمة والذي يغدو جزءا من حـيوات الناس الذين يعايشـونه ويحاولون التحـايل عليه، فقـد صور انحطاط الكرامة الانسانية وقصة الظلم والخيبات حين نفذ الى اعماق الشــــخصيات ليودع فيها الصرخات المكتومة والتي ظهرت اخيرا، كما ابرز حوار المشاعر الصامتة حين تسلل الى عتمات النفس ورصد المشاعر والمواقـف وشــرح ردود الفعل واستحـضر الماضي واسقطه على الحاضر بواقعية وبألم.

لقـد سحـرنا (الصقـر) ببسـاطته وتدفقـه وايحاءاته القوية التي تغالب الشـغف العقـلي في كشـف شـيء ما تحت الحوادث وبصوت اللهفة على المصير الانسـاني، كما انطوت رواية (الصقــــر) على عمق فني ودلالي يملكان مصداقيتهما في الواقع الذي نبعا منه.

الهوامش

(1) يمكـن الاطـلاع مثـلا علـى روايـة (امـراة الغائـب)، وموضوعها الحرب العراقـية الايرانية، ونجد فيها فقـدان الزوج وانتظار الزوجة له طيلة سنوات.

(2) بيت على نهر دجلة، ص١٢.

(3) المصدر نفسه، ص٣٩

(4) بيت على نهر دجلة، ص٢٤

(5) المصدر نفسه، ص٩٩.

(6) المصدر نفسه، ص١٠٦

(7) بيت على نهر دجلة، ص٨٠

(8) المصدر نفسه، ص٨٠،٧٩.

(9) بيت على نهر دجلة، ص٩٣

(10) المصدر نفسه ، ص٨٦

(11) المصدر نفسه، ص١٠٣

(12) بيت على نهر دجلة، ص١٨٩

(14) بيت على نهر دجلة، ص٣٣

(15) المصدر نفسه، ص١٧٨

(16) المصدر نفسه، ص١٨٩

(17) بيت على نهر دجلة، ص٦

(18) المصدر نفسه،ص٩

(19) بيت على نهر دجلة،ص١٩٧

(20) المصدر نفسه،ص١٨٧

(21) بيت على نهر دجلة،ص١٦٥

(22) المصدر نفسه،ص٩٩

(23) المستنقعات الضوئية، ص٦٨

(24) بيت على نهر دجلة،ص٩٨

(25) المصدر نفسه، ص١٠٥

في آخر حوار له

الشاعر الرائد صفاء الحيدري

أنا أول شاعر ملاحم في العالم العربي

حاوره : هاتف الثلج



قبل وفاة الشاعر الرائد صفاء الحيدري. رحمه الله. دخلت معه بعدة حوارات ، إستمرت لأكثر من عامين ، كنا خلالها نتبادل الحديث عن هموم الأدب عند الحيدري ، وهموم الحيدري الأدبية. ويعرف القراء أن صفاء الحيدري شاعر تميز بحس وطني خالص، ولكن لا يعرف معظمهم أن الحيدري من رواد القصيدة الحديثة ومن رواد كتاب وشعراء الأناشيد الوطنية، مثلما لا يعرف الكثير منهم إنه كان صحفيا بارعاً في حقبة تطور الصحافة وإنفتاحها على العالم.

كل هذه المواصفات جعلتني أخوض حواراً ساخناً مع الحيدري لأسلط الضوء على ذلك التاريخ الذي هو مسجل في الصحف والدواوين أساساً، لكن غبار الزمن ربما يملأ الرفوف ويطوي تاريخاً إبداعياً خالصاً نعتز به ونريده أن يتجدد دائماً. ولهذا.. إحتدمت مرة مع صفاء الحيدري.. وهادنته مرة أخرى، لأنني لم أسلط الضوء على ماهو مكتوب فقط. بل.. على مشاعر خاصة تختلج في صور إنسان أباح بها لي قبل أن يغمض عينيه ويرحل عنا.

* فقدت كل شيء

* من اين جاءت تسمية الحيدري. وهل يمكن أن تتحدث لي بشكل ملخص عن سيرة صفاء الحيدري.. وكيف بدأ صراعه من أجل الحياة والحرية؟

. ولدت عام ١٩٢١ في تركيا. والدي كان ضابطاً. وجدي لأمي كان شيخ الاسلام والصدر الاعظم في تركيا وهو عراقي من مدينة أربيل. وبيت الحيدري كلهم علماء. وأبي كان يسكن عند جدي في استنابول وهما أبناء عمومة. وهناك شاهد والدتي وإتفقا على الزواج. أنا وشقيقتي الكبرى ولدنا في تركيا اما البقية فقد ولدوا في العراق.. في تركيا عشت عيشة مرفهة جداً. وكان أفراد الحرس الخاص بقصر

المشيخة يطلقون علي لقب ((البرنس)) وبعد أن حدث الانقلاب آلت السلطة الى كمال أتاتورك فحكم على جدي الامير صفي الدين بـالأعدام، ولكن جدي أخذنا وهرب الى العراق. وكان والدي قد وصل قبلنا الى بغداد وبعد وفاة أبيه أصبح هو المالك لمعظم أملاكنا في الخالص. وخلال الخمس سنوات الاولى التي قضاها أبي في بغداد بدد كل ثروتنا وباع أملاكنا كان مبذراً جداً وشديد الشغف بالخمرة، في البداية كنا نسكن في أحد البيوت التابعة لمعسكر الوشاش وذلك في العام ١٩٢٤ وحتى ١٩٢٧. وفي هذا البيت ولد بلند في العام ١٩٢٦. ومنذ صغري إختلفت مع والدي بسبب هدره أموالنا وأملاكنا، وقد أصبحنا نتيجة ذلك فقراء ،نحال. في الوقت الذي كان فيه خالي داود باشا الحيدري وزيرا للعدل لمدة خمسة عشر عاماً وعمي درويش الحيدري مدير الزراعة العام لربع قرن تماما، والذي آلت إليه جميع أملاكنا فقد كان قد حصل على وكالة عامة من قبل والدي واستطاع بالتعاون مع خال والدي عزة الفارسي مدير غرفة زراعة بغداد وهو شقيق نصرة الفارسي وزير الخارجية

وبعد ضياع أملاكنا أضطررت للبحث عن وظيفة وتم تعييني موظفاً في محكمة الاعظمية عام ١٩٣٩ براتب اسمي قدره خمسة دنانير وغلاء معيشة أربعة دنانير. ويومها كنت اعاني كثيرا فقد فقدت كل شيء بعد أن كنت أملك كل شيء.

* عام ١٩٤٠

* متى بدأت النشر ، وكيف،

وبماذا .. ولماذا نشرت؟

. عام ١٩٤٠ بدأت النشر، بقطع نثرية في مجلة الزهراء لصاحبها الفنان محمود شوكة. ونشرت قصصاً قصيرة في جريدة الاتحاد اليومية لصاحبها ناجي العبيدي، وأول مقال سياسي كتبته عام ١٩٤١ عن حركة مايس ونشر في جريدة النهار لصاحبها عبد الله حسن وقد أذيع بصوت يونس بحري في إذاعة برلين. وسبب لي مشكلة مع خالي داود باشا الحيدري الذي هرب مع الوصي عبد الاله. وقد استثمرت موقعي في شركة سمحيري كمدير للدعاية فكنت أساوم اصحاب الجرائد، أعطيهم اعلان عن الشركة مقابل نشر مقال بخمسة دنانير وسعر الاعلان عشرة دنانير.

* فقدت والدتي وحبيبتي

* هل كانت هناك مؤثرات إنسانية في قصائدك. ماهية هذه المؤثرات .. وكيف دفعتك للأبداع؟

. في حزيران عام ١٩٤١ حدثت لي مأساة ففي ليلة واحدة فقدت والدتي وحبيبتي. فأحسست انني هويت من اعلى عليين لأسفل سافلين لأنني اصبحت وحيداً. بعد أن أودعت شقيقتي ((أفشر) وشقيقي ((بلند)) الذي كنت على خلاف معه، أودعتهما الى أبي، يومها تمردت على الحياة وتقاليدها فأنسكب الشعر من بين أصابعي ولم ينقطع منذ خمسين عاماً، واصبحت قصائدي تحمل بذور الثورة على التقاليد. وكذلك مقالاتي التي كنت انشرها في الصحف فقد كانت حادة جداً. والذي كان يحميني من أجهزة السلطة حينذاك هو أن المعنيين لا يعرفون بالخلاف القائم بيني وبين اقاربي وعائلتي إذ أن وزير العدل ووزير المالية هما من (اخوالي)

لقد امتد تمردي خمسين عاماً. بل واني منذ خمسين عاماً وانا احتسي الخمر كل يوم وأظل أبكي في الليل لوحدي حتى الساعة الرابعة فجراً، فأنا وحيد منذ خمسين عاماً.

* ليس شعرا

* كيف تنظر الى القصيدة الحديثة . وكيف تشكل موقفك منها .. ولماذا؟

. هذا الذي ينشر ليس شعراً، بل عجز، هذا شعر يستطيع ان يكتبه تلميذ مدرسة إبتدائية ، هذا الشعر يمكن أن اسميه الشعر السهل المشحون بالغموض والتفاهة والصور المتنافرة والمتناثرة التي لا معنى لها . هذا الشعر المستورد الذي لا يمت بصلة الى تراثنا وإيقاعاتنا التي تجري مجرى الدم في عقلنا الباطن

وشـعورنا اللاجمعي. واذكر أن أحـد النجارين وكان محله مجاوراً لمكتبة النصر، سـألني يوماً وهو يريني مجلة الدستور وفيها قصيدة بعنوان (باب الشيخ) قائلاً:. أستاذ هل هذا شعر؟

قلت : . نعم ، إنه شعر آخر زمان

قال: . ولكني لم افهم شيئاً منه.

قلت له : . ستظل لا تفهم.

كانت القصيدة المذكورة هي لشاعر كبير من شعرائنا الكبار الآن الذين يكتبون الشعر السهل الذي يستطيع أن يكتبه تلاميذ الابتدائية كما قلت في بداية جوابي.

* بلند متفوق

* كيف تنظر الى بلند .. وكيف تنظر الى شعره بالنسبة للبياتي والسياب؟

. بلند متفوق على بدر شاكر السياب بديوان (خفقة طين) أنا بعكس بلند أستطيع أن أعلو على الأثرة والأنانية. إن أول ديوان لبلند هو (خفقة طين) فيه من الشعر ماليس في كل دواوين السياب. أما البياتي فلا يقاس ببلند إطلاقاً. ولكن البياتي تفوق عن طريق الاعلام الكاذب ، الاعلام المزيف للحقيقة، وهو إعلام ناشط في الصحافة الغربية والعربية.

*تلاميذ مدارس

* لكن شهرتهم تفوقت كثيراً على ما تقوله انت ووجهة نظرك فيهم؟

. تفوقوا بالانتشار والشهرة، وليس بالشاعرية وإن شعري لا يقاس بهؤلاء أبداً. إجمع دواوينهم وملاحمهم. إذا كان عندهم ملاحم. سوف ترى أي شعر هو الشعر الذي يتفوق وترى كم أخذوا مني.

لأنني عندما نشرت شعري الحديث في عام ١٩٤١ لم يكن هؤلاء غير تلاميذ مدارس لا يعرفهم اي قارئ..

* اهداني مجموعته الأولى

* هل هناك من أستفاد من شعرك أو تأثر به؟

. إستفاد رواد الشعر الحر من قصائدي الحديثة . وقد التقيت البياتي في شركة سمحيري التي كنت اعمل بها يحمل مجموعته الشعرية الاولى ويهديها إليَّ.

* هل حدث أن كتبتْ قصيدة بتأثير صدمة. قصيدة لشاعر ما؟

. كوني لا اختلط بالناس فلا اعرف معظم الشعراء، كنت منصرفاً الى حياتي الخاصة.

سنة ١٩٤٧ اصدرت لي أول ملحمة شعرية في العراق (أوكار الليل) أخذ بلند نسختين واحدة له والأخرى. كما قال. سيهديها الى الشاعرة نازك الملائكة ولما رايته بعد إسبوع قال دون ان اسأله ، أتدري ماذا قالت نازك حين قرأت (أوكار الليل) قلت لا أدري. قال: قالت هذا هو الشعر وليس غيره شعر.

وعام ١٩٥٠ عندما صدرت قصيدة (الجندي المجهول) وهي قصيدة طويلة. صادفني بلند قرب مديرية الزراعة العامة قال والاستغراب باد على وجهه.

. متى صنعت هذه القصيدة؟

قلت له: . أنا لا اصنع الشعر، هكذا هي صارت، ثم أضفت ولماذا تسأل . قال لأنها قصيدة رائعة ، ورائعة جداً. ولم يمض شهر على هذا القول حتى أذيعت هذه القصيدة من إذاعة الشرق الأوسط.

*لم اكن وجوديا

*يعد بعض النقاد أنك واحد من رواد الوجودية في الأدب العراقي الحديث إن لم تكن في مقدمتهم . فكيف تقوم تجربة كل من حسين مردان وبلند الحيدري من خلال تجربتك وعلاقتك بهما؟

. الوجودية ظهرت علينا في بداية الاربعينات، وكثر الكلام عنها في الصحف. ولكن اكثر من كانوا يسمون وجوديين لم تكن لهم صلة بالوجودية. أنا لم اكن وجودياً، نعم، كان ينشر شعري تحت لقب الشاعر

الوجودي صفاء الحيدري، ولكني في الحقيقة لم اكن وجودياً، ولكن كانت لي حياتي الخاصة، كنت متمرداً على السلطة وعلى الاستعمار وعلى العملاء، وكنت اشهر الذين يعيشون حياة بوهيمية في العراق، ومما نشر لي تحت هذا الاسم كثير سواء في مجلة الدستور البصرية او في غيرها من الصحف الاخرى.

اما حسين مردان فهو الآخر لم يكن وجودياً قط، كان إنساناً إنتهازياً ((صنعته)) انا ذات يوم عندما كان محظوراً عليَّ ان انشر شيئاً مطبوعاً في كتاب وذلك بعد صدور ملحمتي الشعريتين ((أوكار الليل)) و((عبث)). فقد أحدثت هاتان الملحمتان هزة شديدة في المجتمع، خاصة في الاوساط التي كانت تسير على نهج الشعر الكلاسيكي، اي العمودي القديم، حسين مردان كان تلميذا لي، تعرفت عليه عام ١٩٤٢ في بعقوبة وكذلك على الشاعر وحيد الحكيم وكانا تلميذين.. فقدم لي حسين مردان ديواناً من الشعر مكتوباً على وريقات رثة، ولما إطلعت على الديوان أفهمته بأنه لا يستحق النشر او القراءة. وظل حسين يتصل بي وكان لا يملك سكناً فأسكنته في مكتب الصديق المحامي نائل سمحيري ثم في كنيسة مهجورة مجاورة لمطبعة المشرق التي كان يملكها المطبعي يوسف الياس وهو مهاجر حالياً في أمريكا. كان يقرأ لي شعره فأصححه ويوم منعت من النشر طلبت منه قصائده وبعد إجراء التصحيحات وإضافة الشيء الكثير مما عندي عليها كتبت معظم مقدماتها التي من أجلها قدم للمحاكمة، وطبعت الديوان على حسابي (٥٠٠) نسخة سعر النسخة خمسون فلساً.

هكذا أصبح حسين مردان شاعراً. ثم إنظم الى الحزب الشيوعي ليسجن عام ١٩٤٦ في بعقوبة.

اما بلند الحيدري فلم يكن وجودياً في يوم من الأيام، كان كعادته يحب أن يتعرف الى كل شيء جديد، فإذا جاء الدكتور بدوي وكان أول من أصدر كتاباً عن الوجودية راح يلتقي به ويزمجر ويطبل عن الوجودية، في الوقت الذي لم يكن وجودياً بالمرة، بلند شقيقي وأنا أعرفه جيداً.. كان إنتهازياً فصار شيوعياً ثم ملكياً ثم مهداوياً. نسبة الى المهداوي ومحكمته الشهيرة. ثم عاد وصار شيوعياً وبعدها قومياً وهو الآن سعودياً.

* الطبعة الاولى

* وكيف تؤكد هذه الحقيقة ان حسين مردان تأثر بك؟

. من يطلع على اول طبعة لديوان (قصائد عارية) يجد المقدمة بأسمي

* هذه ليست دلالة . ماذا عن الشعر؟

. مثلاً، فقرة سيق من أجلها للمحكمة وهي (الى التي بصقت في احشائها أول قطرة من دمي)

* ولكنه كان شاعراً، قصائده تؤكد ذلك..

. لديه موهبة ولكنه كان أمياً.

* تعني ثقافته محدودة...

. محدودة جداً جداً، ثقافته بسيطة.

*اولاً كيف يمكن أن تشرح لنا خريطة الادب والايديولوجيات الفكرية في الخمسينات.

ثانياً: لماذا تراجع هذا الخط الفكري الوجودي في أواخر الخمسينات على الرغم من إحتضان مجلة الآداب وسهيل إدريس وعايدة مطرجي ومجموعة الكتاب اللبنانيين له بالكتابة والترجمة. لكن مع دخول الستينات تبخر هذا الاتجاه . كيف تفسر ذلك؟

. السبب ، نشاط الحزب الشيوعي العراقي ونجاح الشيوعيين في كسب الشعراء والأدباء، فقد كانوا يفعلون المستحيل من أجل جعلهم ينتمون الى الحزب ومن ذلك اغراؤهم بطبع دواوينهم الشعرية وكتبهم يوم كان معظم الشعراء والأدباء لا يستطيعون أن يطبعوا كتاباً لأنهم حالتهم المادية لا تساعدهم على طبع كتاب، مهما كان حجم هذا الكتاب ومهما كانت ضآلة تكاليفه.

ثم ان الوجودية كأي مذهب من المذاهب التي تغزو العالم كالدادائية والسريالية والرمزية تؤول الى الزوال بعد بضع سنوات وتظهر مذاهب أخرى. وكنا . نحن العراقيين . في سباق مع الزمن وكنا نتطور بسرعة بفضل ما يردنا من كتب ومجلات بحيث كنا نستطيع أن نتعرف على الصحيح والخطأ ونميز الصدق من الكذب. وهكذا إضمحلت الوجودية وزالت كما زالت

السريالية والدادائية والرمزية والبنيوية. وعاد الشعر الى صفاته القديم، ولكن بعد اكتساب شعرائه خبرة كبيرة ودراية اكبر وصقلت المواهب بحيث أصبح الشعر يواكب العصر.

*أوائل الاربعينات

* كنت واحداً ممن نضجوا في الخمسينات فكرياً وشعرياً، وكان البياتي وكان السياب وكان بلند، ومن المعروف ان علاقات كانت قائمة بحكم الصداقة بين السياب وبين بلند الحيدري . وهناك من يرى أن هناك علاقات ادبية وفنية ولقاءات بينك وبين السياب ، هذه الاوراق ظلت مطوية لم يكشف عنها واليوم جاء دورك فماذا تقول؟

. انا نضجت فكرياً في أوائل الأربعينات، لأن دارستي للأدب والشعر والسيرة والتاريخ، بدأت منذ الثانية عشرة من عمري، عرفت يومئذ تولستوي وغوركي، لذلك عندما بدأت بنشر شعري في اوائل الأربعينات، كان يتميز عن شعر الآخرين بالبناء والأسلوب وجزالة المفردة وقوة الحركة في صوره الحسية والايحائية ومفرداته المشحونة بالنبض والأيحاء. كان شعري يومئذ متميزاً ومتفرداً، بحيث إنني كنت اسمع من يقول أنك لو حذفت إسمك لعرفنا شعرك، كان شعراً جديداً في إيقاعيته وغنائيته وصوره الشعرية، التي كانت تأتيني عفواً لأن شعري كان ينسكب على اصابعي إنسكاباً وتكتبه أناملي، لأنه كان وليد خبرات سابقة ترسبت وتراكمت في ذاتي فأصبحت تتداعى على شكل كلمات منتقاة تعني اكثر من معنى واحد، إضافة الى اني كنت أول شاعر حديث إستطاع أن يعبر عما يحتدم ويعتمل داخل النفس الأنسانية من مشاعر وأحاسيس وإنفعالات، وهذا ما ظهر جلياً في ملاحمي الشعرية التي لا أظن أن لها مثيلاً في الأدب العربي قديما وحديثاً.

أما علاقتي مع بلند ومع السياب فكانت علاقات عابرة، كنت أتجنبها . هما بدأا النشر في نهاية الأربعينات أما أنا فبدأت النشر في بداية الاربعينات ، وعندما صدرت ملاحمي الشعرية لم يكونا معروفين، والسياب نفسه أخذ ملحمتي أوكار الليل، وصنع منها ملحمة أسماها (المومس العمياء) بنفس الأسلوب والبناء ، والتأثر بها واضح وقد أذيعت من إذاعة صوت الجماهير. وكذلك أخذ قصيدتي (الجندي المجهول) التي نشرت عام ١٩٥٠ في مجلة الأديب اللبنانية لصاحبها الأستاذ البير اديب الذي كان والدنا الروحي يومئذ ، هذه القصيدة التي أذيعت بعدئذ من محطة الشرق الأدنى بصوت مديرها المرحوم نمر أبو شهاب فأخذها السياب وانشأ منها ملحمة أسماها (حفار القبور).

أما البياتي فقد عرفته عام ١٩٥٠ عندما كنت مديراً للدعاية في شركة سمحيري وكان موقعها مقابل ((بار شريف وحداد)) في شارع الرشيد، جاءني يوماً وهو يحمل ديوان شعر جديد إسمه ((ملائكة وشياطين)) وقدم لي نفسه. وكانت هذه هي المرة الأولى التي أسمع فيها بأسمه. وأهداني ديوانه ورجاني أن اكتب عنه في مجلة (الهاتف). التي كنت اكتب فيها اسبوعياً. وفي هذا اليوم كان قد ظهر لي مقال فيها عنوانه (إقتلوا الناشئة) ذكرت فيه كيف اني صنعت حسين مردان وكان ناكراً للجميل.

فاستمهلت البياتي يومين لأقرأ الديوان، وبينما كنت أتصفحه وجدت قصيدة ذكرتني بقصيدة أخرى، وظللت أقلب دواوين الشعر حتى عثرت على ديوان (أفاعي الفردوس) لألياس ابي شبكة. فكانت القصيدة التي قرأتها في ديوان البياتي نسخة طبق الأصل من قصيدة أبي شبكة. ومن أبياتها:

(أجيبيه إني ما أزال مقرباً

بنفسي الى نجم يقال له الشعرى)).

فانتظرت أن يأتيني البياتي، فلما جاءني عرضت امامه الديوانين والقصيدتين بالذات فقال لي : هذا تأثر.

قلت:

. لا ، هذا نسخ.

لأني لم اشأ أن اقول له أنها سرقة، فتوسل إليَّ أن لا اكتب شيئاً عن هذا في مجلة (الهاتف) ووعدته أن لا أفعل ، على أن يستعيد ديوانه مني، فوعدني وذهب.. هذا هو

البياتي في أول دواوينه، فماذا تريدني ان اقول عن باقي دواوينه؟ لا شك إنها مأخوذة من آخرين كثيرين .

أما بلند الذي يؤسفني أن يكون شقيقاً أصغر لي، فقد حاربني وشن عليَّ حرباً لا هوادة فيها، كان يريد أن يمحو إسمي محواً تاماً ففعل المستحيل من اجل ذلك مستثمراً العزلة التي فرضتها على نفسي منذ عام ١٩٤١ بعد حركة مايس مباشرة. حيث فقدت امي وحبيبتي في يوم واحد وهجرت بغداد الى كركوك. في ذلك اليوم فقط تدفق الشعر من بين أصابعي، لأنني كنت يومها فقدت كل شيء وكل علاقة لي بالحياة وأصبحت لا أملك شيئاً بعد إن كنت في صباي أملك نصف أراضي مدينة (الخالص) وأملك ما لا يملكه غيري. وعشت من يومها والى اليوم اي منذ خمسين سنة في عزلة عن الناس، لأن من جردني من أملاكي كان شقيق والدي.

* لا علاقة لي بهم

* ما مستوى صلتك بالشعراء الرواد هل هناك ما تختلف به معهم او تتفق؟

. بيني وبين السياب لم يكن هناك خلاف ولم أكن أعرف البياتي سابقاً، بل لم اكن قد سمعت به من قبل. أما بلند فلم ينقطع عن الاتصال بي ولكنه قام بفعل أنا لا ألومه عليه، وقتها طلب مني خالي ((داود باشا الحيدري)) أن أوافق على تزويج شقيقتي ((أفشر)) من إبنه المرحوم (منعم) وكنت وبلند قد هجرنا بيت أهلنا لأن أبانا كان رجلاً عسكرياً متغطرساً يعاملنا كما يعامل جنوده.

فرفضت أنا اما بلند فوافق على هذا الزواج وحل ضيفاً على خاله الباشا وأصبح مديراً لسباق المنصور. وقد تخلص من حياة الشقاء والعوز التي كان يحياها، وغدا يعيش في بحبوحة بعد أن كان لا يجد لقمة يسد بها رمقه. أما أنا ففضلت أن أعيش فقيراً وانا أحمل إسماً كبيراً ينوء كتفاي، على أن أبيع شقيقتي لأبن الباشا، هكذا إفترقنا كل الى حال سبيله.

* لا أعده شاعراً

* هل أنت قاس في تقييمك للشعر.. وكيف تنظر للشعراء الكبار أمثال البياتي وغيره؟

. لا أعد البياتي شاعراً كبيراً، لأني لم اقرأ فيما نشر شعراً استطيع ان اسميه شعراً. انا لا اقرأ المؤلفات العراقية، انا قاس في تقويم الشعر حتى مع نفسي. لأنني كنت دائماً احاول أن اقول شعراً لا يأتي بمثله أحد واكبر دليل على ذلك قصائدي الوطنية المشهورة، مثلاً قصيدتي:

((وطن واحد هدف واحد شعب واحد)).

التي كتبها في ثوان معدودات أمام طالبيها، ولم يستطع اي شاعر ان يأتي بمثلها منذ سبعة وعشرين عاماً.. بل تجاوزت الى جميع الأقطار العربية، وأدخلت حتى في المسرحيات.. كمسرحيات دريد لحام وغيره، وهي تذاع اليوم في إذاعة تونس وليبيا بل وفي معظم الدول العربية في المناسبات القومية، ونشيدي (العلم) والذي يبدأ بهذا البيت:

((عانق الشمس وناجي القمرا

علم الأمة يا اغلى علم

انت نور في مآقينا سرى

طالما تاقت له دنيا الورى

فامض واخفق عالياً فوق القمم

علم الأمة يا أغلى علم))

وقد ظل هذا النشيد مدى ثلاثين عاماً نشيد العلم الوحيد. ونشيدي (الوطن الأكبر) ظل منذ ثلاثين عاماً هو النشيد الذي يذاع في المناسبات الوطنية الكبرى وهو يذاع يومياً في اذاعة تونس. ونشيدي ((الجندي المجهول)) كان يذاع عام ١٩٥٩ وعام ١٩٦٠ في الاذاعة العراقية عشرات المرات.

وما يزال يذاع في الأردن منذ ثلاثين عاماً. فهل من مزيد؟

* يغتاب بعضهم البعض

* لقد كان في الخمسينات خط وطني تقدمي إشترك فيه الماركسيون والشيوعيون والوجوديون وبدايات الأدباء البعثيين الكبار، وكلهم كانوا يتحركون تحت جبهة التقدم والتحرر الوطني القومي، فكيف إفترقت هذه الفصائل في الأدب ؟ وهل تعتقد أن التيار الفلسفي الوجودي الفكري القائم على تقديس الانسان وحريته وبحثه عن الخلاص الفردي قد ظل هاجساً في الأدب

العراقي؟

. من المؤسف أن نرى الأدباء والشعراء في العراق يتنافسون ويتشاحنون ويغتاب بعضهم البعض، أما في الغرب فعلى عكس ذلك، الأدباء والشعراء هناك عائلة واحدة، عائلة همها الوحيد أن تحسّن أذواق الناس وتصقل نفوسهم وترهف مداركهم ليكونوا مثالاً رائعاً لغيرهم، الشاعر في الغرب إنسان فوق الجميع، فوق السياسة، إنسان خلق للشعب والوطن والفكر الرفيع. أما عندنا فالأمر مختلف تماماً. لذلك ومنذ أن إصطدمت بأنانية حسين مردان الذي صنعته من العدم واويته وكسيته، ومنذ أن تنكر لي شقيقي بلند الذي ربيته ورعيته والذي حاول قتلي شعرياً منذ ذلك الوقت تجنبت الشعراء والادباء:

كنت فيما اقرؤه واسمعه عنهم وعن خلافاتهم وعن تلونهم وتقافزهم من مبدأ الى مبدأ ومن لون الى لون كنت أشعر بالاشمئزاز، كنت احب وطني اكثر من اي شيء آخر. والمعروف ان للأنسان حبين حب الوطن وحب المرأة. اما أنا ففقدت المرأة التي احبها وعمري عشرون عاماً بأرادتي لأني لم اشأ أن اشقيها معي وأنا فقير بعد ان فقدت كل ما أملك، وظل حب الوطن هاجسي الوحيد، وبذلك نلت جزاء هذا الحب بحيث بقيت اناشيدي الوطنية خالدة مدى الدهر.. فهل صحيح ما *اقول*؟

*قادوا حملة ضدي

* كيف يمكن أن تفسر لدارسي الأدب صعود إسم الشاعر صفاء الحيدري الى اعلى مستويات الاعلام عام ١٩٦٣ إثر انقلاب ٨ شباط. هل هو تعبير عن رفض الأخطاء التي مارسها الآخرون بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨؟

. في عام ١٩٦٠ عينت مديراً للتوجيه والنشر في وزارة الاصلاح الزراعي، حدث ذلك نتيجة لنداءات متواصلة من راديو القاهرة ومن الشاعر عدنان الراوي بالذات، يناديني قائلاً: ((صفاء الحيدري الشاعر المضطهد مكانك هنا)). وكان صديقي شاذل طاقة يسكن جواري وهو ملاحظ في وزارة الارشاد، فجاءني وقال ان المدير العام ذنون الذيب. وهو صديقي. يطلبك لأمر مهم، فذهبت لمقابلته وهناك اخبرني بما كان يناديني به عدنان الراوي لأني لم اكن أستمع لأذاعة القاهرة. وقال لي بالحرف الواحد ((عليك ان تظهر في التلفزيون وتقول بأنك لست مضطهداً)).

فرفضت، فأخذني إلى فؤاد عارف وزير الارشاد، فما كاد يراني حتى عانقني وقال: ((هل هذا معقول إنك اصبحت شاعراً فأخذني العجب وقلت له: ((وماهو المعقول وغير المعقول)). فقال: ((كنت أحملك على كتفي يوم كنت طفلاً، وكنت أنا ملازماً ثانياً عند والدك في الجيش)). فكرر عليَّ الطلب، ولكني رفضت أيضاً وقلت له وهل الاضطهاد هو أن أسجن، او ليس للأضطهاد معان اخرى كالظلم والاجحاف؟

فكلفت بأن اقدم للأذاعة برامج وطنية. هكذا إستدعيت لأكون مديراً للتوجيه والنشر في وزارة الاصلاح الزراعي، وأول يوم دخلت فيه المديرية الخاصة بي، رايت الصالات تملؤها صور لينين وستالين وخرشوف. فأمرت بأنزالها حالاً، وقاد الشيوعيون المنتشرون في المديرية الحملة ضدي *وعلى رأسهم شمران الياسري* (أبو كاطع) وفرات الجواهري وجعفر الأديب وزكية خنيفة. فقدمت إستقالتي للوزير فرفضها وطلب مني أن اقلبها عاليها سافلها خلال (٢٤) ساعة واعطاني مطلق الحرية بأن أفعل ما اشاء فطلبت فصل اربعة منهم وصادق الوزير على ذلك. فاشاع عني الشيوعيون باني مدير بعثي جئت لطردهم من الوزارة، وهذا ما حدث فعلاً لأنني عندما اكتشفت انهم يعملون ضدي ويحيكون المؤامرات لتمرير مآربهم، بدأت بابعادهم من الوزارة وهكذا أصبحت عدو الشيوعية رقم واحد. وكان منهم ايضاً المغني فاضل رشيد الذي نسيت أن اذكر إسمه في حديثي عنهم.

شعر

زهرة الراحلين

الى محمد مبارك وعزيز عبد الصاحب

احمد جليل الويس



مثلما يخلعُ الماءُ قمصانَهُ
في الشتاءِ الاخير..
ترتدي وجهَهُ الانهرُ المتعبهْ
ويمضي وحيداً تعتّقُ صحوتَه
في محطاتهِ الشاحبه
الغيوم وسائدهُ..
وكانَ الندى مركبَهْ
يفتّشُ عن نجمةٍ
لم تلدها السماءُ..
يرتّبُ فوضاهُ في عجلٍ
وينسى على الشطّ..
نرجسه الغضّ
جوقةَ احلامه
فجأةً..
يقطفُ الحزنُ من حقله
ما يشاءُ
ياله..
انّهُ اول الخارجين من الحزنِ
دونَ ملامحَ..
او قمرٍ شاحبٍ
يستضيءُ بغربتهِ الشعراءُ تواري النوارسُ
أعشاشها
في يديهْ
وتبكي على ظلّهِ الدامسِ
ويحدودبُ الضوءُ رغم استقامته
فوق شباكهِ الناعسِ
فيغسلُ مزمارَهُ بالمراثي
ويشربُ نَخْبَ هزائمهِ

رغم انكسار يديه على الطاوله

رغم انين المصابيح..

في آخر القافلهْ

تضللُ عينيه قبرةٌ

من حنينٍ وزعترْ

ينحني مثل سنبلةٍ مثقلهْ

ويترك لي شهقةً..

قاتلهْ

صباحَ المسرّات يا سيدي

صباحَ المرارات يا ولدي

ما الذي سوفَ تخبره للعصافير

يا صاحبي

حينَ تسألُ عن ريشةٍ

تركتها الشتاءاتُ ذكرى

لصيفِ يديك

من غربتين وجرحُ ظلّك ينزفُ

كم حرفوك..وظلُّ وجهك مصحفٌ

يا آخر الغرباء تطلع من أصابعك

الشموس..فايَّ ليلٍ تذرفُ

كيف طاوعك القلبُ يا صاحبي

أن تنام

اما كنت تفتحُ للغرباء

حقول الملذات

تدعو لخمرة وجهك

كلَّ الذين يُعتقهم خمرهم



في العتابْ

يذوبون في شبقٍ مترفٍ

واحداً

واحداً..

في براري الغياب

وها انني

المُ فوانيسَ وَحْشَتِهِ

بينَ بابٍ..وبابْ

حينما اكلتْ رأسه الحربُ

لَمْ يَلْتَفِتْ

وقد اطلق الثلجُ

خيلَ التمرّدِ في شعرهِ

فاستشاط خريفا

وحاصرهُ الليلُ..

والحزنُ..

والاسئلهْ

تراني

بماذا سأحرثُ

صحراء غربتهِ القاحلهْ

وأنا..

لستُ املكُ من جسدي

سوى..

قامةٍ ناحلهْ

بغداد

شعر

عروس النار

محمود النمر



مطرٌ يودكَ ان ترى في النقع ظلكْ
وأنت في الأهوارِ كنتَ أمبية لا تستظلُ
بلا قصبْ
أفهل عرفت سياق وقع الدار،
أم مازلتَ تحفلُ بالرطبْ
قم خلفَ وقع الدار ان وسائداً اخرى
أتتكَ وانتَ في ثوب تفزُ بلا زغبْ
أني قرأتك مرتين فلا تكن في المرة
الاخرى
تجوبُ وانت في نوح القربْ
الوارثون توارثوا فيك السمو
فاي منزلةٍ تريدُ اذا استتبت فيك
معجزة النسبْ
هم راودوك، واسمعوك، وأفهموك
وأنت في كلٍ اذا استهواك غيرهم هرب
أنت الفتى القروي

يا أيها الولدُ المرتلُ في الجنوب
هي مرة قامتَ تشاطرك الوجود
وأنتَ خلفَ مظلةٍ تحصي ودادك
بعدَ حين
قم لا ترى غير ارتدادك ان بعضكَ
محنةٌ في ساعدين

لأصطياد الضوء حباً في صخبْ
فاذا يصادفها الهلاكُ تفرُ من كنفِ
الضياء الى ستار الماء،
كلّ تغلبُ الاخرى، ويخدعهاالضياء لكرةٍ
أخرى. فتصبح لقمةً في البدءِ
كللها الحطبْ
آهِ لهذا الضوء حين يكون قنطرة الهلاكِ
وسدرة للموت في سطحِ المياه
إن الفوانيس التي غزلت لهذا الضوء في
الاعماق. مقصلةٌ لحشد النازحين من
الجنوب الى التعبْ
وتفرُ انثى الطير حتى لا ترى ريشاً
تضاجعهُ
الرؤوس....!!
يا ايها البردي يا شعر البنات الغاطسات
الى الحزام وهنَّ في الغمراتِ
يا زهراً تعلق بالقصبْ
ان الصدورَ الناهدات الطافيات لهنَّ انثى
الطير ايقظها احتماءٌ من خلال الغطس
حتى لا ترى ريشاً تضاجعه الرؤوس
او المضايف في احتدام الليل والتبغ
المغمس بالعيون الناعسات الممطراتِ
على الحديث المر كالشاي الذي اخترق
الحناجر نكهةً للأمسِ
في فزع الجنوب...!!!

تحت رصاصة الفزع العقيم
يا أول المتحدرين من الجنوب....
وأنتَ من فيض الجنوب تزيدُ فيك حلاوة
الافصاح حتى تغتصبْ
أنت الفتى المغمور تحت الطينِ في فزع
الطيور وفي تتبع فآلة الصياد
في فخ المياه اذا وثبْ
قم لا يجركَ غير حبل الطين او نزف
الطيور وفورة الاسماك، تصعد

نم على حجر بشدة

الى الراحلين من شعرائنا منهم أ
كزار حنتوش ورعد مطشر والى سلمان داود محمد ..حيا

ناجح ناجي



لهم نجمتك الهاربة، ولي صباح تحت
التراب
أيها الفتى الاشراق : لم شيعتني
لحروب روضت صرختي
وأنت هناك بين نبي وسؤال
بين ضفة معطلة بالانين واخرى
مأخوذة بالليالي
أيها المزنر بالجوع
الممرغ في سمائي
ايها النشيد المودع بلحظة الاصغاء
دع النهر وحيدا وأكتف بالرفيف
لا اثر هنالك..سوى بصمات الطفولة
فأسطع لامراة مكبلة بالمرايا والحروب
على الشرفة تنبض ريح غروبك
بالنشيد

ايتها الطفولات

اذهبي..اذهبي بحقولي ورممي عزلة
الفتى الوله المترنم بسوء شمعته
الاخيرة.

كيف يستنير الكون له؟ .. أمن نور هذا
النشيد..؟ أمن حقول هذا الصراخ؟

هنالك ..هنالك يرتعد الفتى واضعاً
لمسة الغروب على بعضه.

وبعضه بلا رفقة

كان النهر وحيدا

كان الفتى يشع بالغناء

يقود الحياة الى تماثيلها مجللا بالليل

الفتى المدون من الظلال المهذب بعطر
الفاقه..يحدق في المسرات

هناك .. لا مرايا هناك.

الفتى اليجر الشظايا ويمحو

يجر النشيد ويمحو

يجر الى المرايا نساءه ويمحو

يجر الذا..كرة ويمحو

الى أي أجل سيمحو؟

وفي الجسد يشع الغناء

ايها الفتى ..نم على حجر بشدة.

زم على جمرة التساؤل لثلاثة ضمدوا
الجرح بالرفيف

خذهم لمساء تنوح بكفيه يمامات
البلاد

ايها الفتى الملوح في سماء نائحة

ايها المدون من الظلال ومن طفولات
تتقافز ندى

خذ شمس النداء..خذ الصمت

شعر

((خيوط الدم))

الى الشاعر الراحل عقيل علي

حسن الخياط

. ١ .

لا أدري لأي صوت أستيقظ
وأية قبلة غسلت فمي
من ذا أنار الليل؟
وفيه شبكت المرأة أصابعها
جسرا لعبوري

. ٢ .

هي ذي الوردة
التي اكتفت بعمرها
والصوت الخافت لأنين السنين
والمساء الذى يمضي
بصحبة فتية يتسكعون
في طرق أحلامهم.

. ٣ .

ها هي تتمرى في قلبي الذي
لا يراني
ومن تحت قميصي
تمد يدها لعشب الظهيرة
ارتجف..
أتذكر...
أي الأحجار ارتطمت
بي وأسكتتني..؟
ومن ورائي يتصاعد
ليل الجنوب
قد اتأرجح بجناح القصيدة
مثيرا الجمر الذي
أشعله الرماد.

. ٥ .

مصغياً لنفسي
لا أمل في إطلاق الطيور

فالموت يسبقنا
بعيداً رمتنا أمانينا
وفرت الفصول من زمنها
لا شتاءٌ
يبلل فيه الصيف ثيابه

.٦.

هل تفضي بي أيها الوجع
لغابة قلبي
حيث النهار ساعات
معطلة
والليل لم يثمل بعد
على الوسائد
انهما يتآخيان في البياض
الأكثر إشراقاً من القمر

.٧.

من ذا يغلق ذاكرة
المرايا؟
من ذا يجمع ما يحبُّ
وما يريدُ؟
كل شيء فيه يُرى
ثقل أيامه

والفم الذي أغلقه الحجر
((ليس اكثر من الذكرى))
هذا ماقالته النار التي
أشعلت حطامها وانطفأت

.٨.

وحيد
ليل تشحب ذاكرته
ومرايا شاخت قبل أوانها
نحيلٌ
قصبة برتها الرياح
وعيون تحدق بعيون
غيرها
وظلال أحياء يهربون
من رائحة الموت التي
تلامسهم

.٩.

ها هو يطلق حصانه
في النهار الطويل
كي يختصر بسكرهِ
هذيان الليل
متعثراً بظله

باحثاً عن يدين تلمّان
رماده الذي تناثر بداخله
قبل ان تتلاشى آخر
اغنياته

.١٠.

في فمي
أنت مبتلة من بخار
أنفاسي
ومن الندى
الذي بحث عنك في العشب
حيث امتزج فيه المدى
والردى

.١١.

ها هو ...!
ممدد في بهائه
الصامت
وفي جسده
هدأت العاصفة
هناك..
حيث يصبح الثلج
أشد برودة
من نفسه.

شعر

شمـــوس آتيـــة

حافظ باقر الربيعي

هكذا وبكلِ امتعة الحزن
نوثِق أيامنا..
نمسك بتلابيب العاصفة
حيث بمتعة هطولي
وحزن ايامنا الآتية
رشقت الفيافي
ما اخفاه الخريف..
هكذا وبكلٍ نكران ذات
يهبط الطيرُ المحلقُ
بعد تلويحه السنبلة
لذلك سأتكيء
على رملٍ ايامي
وادعو لتوثيق تاريخ
بلون المهب..



بحار مودتنا..
لذلك سنوثق
ماافلت منها
نحو الاعالي..
فلابدَّ من رمالَ الروحِ
تنهض،
ولابدَّ لكل حبة رملٍ
ان تحلم
بصحراء واسعة.
ملامح التاريخ
في المتاحف
وهي تضاهي
زرقة البحر
النوافذ تطلُّ
على اقبيةٍ
ورمادٍ
وكواكب معلبة
فمجداً للحراثة
وهي ترسم مسرى
لشموعٍ آتية.

الهياكلُ اطرُ الاشياء
تلوّحُ الصباحاتُ
لهياكلِ الفضةِ
الهياكلُ
بعض مجدٍ توارى
ما تبقى يغذيها

قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة قصة قصيرة

مــرآة الــوهــم

عبد عون الروضان

بعد الحادية عشرة من تلك الليلة من نيسان ، كان الطقس ما يزال بارداً نوعاً ما .. كنت اشعر بضيق شديد ، ليس جديداً علي بالمرة ، فهو ضيق يفاجئك من حيث لا تدري ، لكنه ضيق باعثٌ على النشوة احياناً . كنت اسيرُ وحيداً من راس العين باتجاه إقامتي في طلوع الجوفة ، أنا والشارع الخالي تقريباً إلا من حركة السيارات القليلة تبعث على الإثارة وتشتيت الذهن . كنت مستغرقاً في التفكير ، علني اجد سبباً لحالة الضيق التي تنتابني بين حين وحين ، أسير غير عابيءٍ بالضجة حولي ولا بنداءات الباعة التي تصلني واهنةً من الجورة وهم ينادون على بضاعتهم او يتفاصلون بالأسعار ،رغم انني اعلم انها تجاوزت الحادية عشرة وان لا احد في الجورة الآن سوى سيارات الحمل الفارغة والأثاث الذي تكوم فوق بعضه . ذهلت حين رايته يسير امامي على مبعدة ثلاثين او اربعين خطوة .. هكذا ظهر لي فجأة كما لو كان انبثق من جوف الأرض او هبط من السماء . نظرت إليه بإمعان ، ذهلت حين رايت نهاية الراس ذاتها من الخلف ، الشعر المتطاول وقد غلب عليه البياض ، السترة التويد البنية الضاربة إلى الصفرة والسروال البني الغامق ، كما لاحظت ان مؤخرة الحذاء الأيمن قد بليت بفعل الاحتكاك بالأرض وقد وضع او وضعت كلتا يديه ، يديّ في جيوبه ، او في جيوبي . كان يسير حالماً لا



يلتفت يميناً أو شمالاً . لكنه التفت إليَّ بغتةً فعكس زجاجَ نظارتي الأضواء فاصطدم بزجاج نظارته ، ابتسم لي بود مشجعاً إلا أني أحسست بقلبي ينخلع فتوقفت وتوقف ، وحين قطعت الشارع إلى الجهة الأخرى رأيته يقف أمامي بالانتظار محافظاً على المسافة ذاتها ، ضحكت من نفسي وقلت لها إن هي إلا تهيؤات لا ينبغي لي أن أنساق وراءها . شعرت بالجوع فتوقفت عند مطعم صغير وطلبت صحناً من الحمص .. رحت أتناول وجبتي غير الشهية على مضض حين رأيته يجلس على الطرف المقابل من المائدة ، مائدتي أنا . كنا إذن وجهاً لوجه . كان أنا وكنت هو ، حتى تخيلت أنني أجلس أمام مرآةٍ كبيرة ، إلا أني لم أر أية مرآة في المطعم. كما أن شكلنا الواحد لم يسترع انتباه أحد .. فالناس مغرمون بالتدقيق في كل شيء ، وتستهويهم مثل هذه الأمور الغريبة .. مرة كنت أسير أخي وأنا في الشارع ، وكنا متشابهين كأخوين شقيقين بالطبع ، لكن تشابهنا لم يكن حد التطابق كما هو الآن ، ومع ذلك لاحظت الناس ينظرون إلينا ويضحكون لهذا الشبه ، حتى أن البعض قال لنا ذلك صراحة .. ضحكنا معهم ولم نجد بأسا في ذلك ، إلا أن أحدا لم يبتسم



ولم ينظر إلينا .. إلي باستغراب .. رحت آكل وكذلك شبيهي . نظرت إلى يديه ، كان يضع خاتما فضة في بنصره الأيسر ، وهذا يعني أنه متزوج كما أنا وكان يشرب الماء بالطريقة ذاتها التي أشرب بها . وعندما انتهى من تناول وجبته متزامنا معي مسح شفتيه بالورق الصحي و سمعته يقول الحمد لله ، فخرج صوتانا مرة واحدة ، وعند طاولة الحساب دفع ثمن عشائه دون أن ينظر إلي وكذلك فعلت .. وخرجت ، توقفت عند بائع الشاي ، طلبت شايا بدون سكر ، كذلك فعل , كان يشرب كما أشرب بالطريقة العراقية ذاتها ، يصب الشاي بالماعون ليبرد ثم يشربه . غادرنا المكان ويمّمنا صعدا .. كانت القمة عالية وحادة ، تسلقتها كما أتسلقها كل مرة ، أحسست بالتعب ، فتوقفت لأستريح ، وكذلك فعل ،سمعت صوت تنفسه العالي ، ثم واصلنا تسلق القمة معا وكان يحرص على أن يتقدمني وهو يلتفت بين الحين والحين . بدأت تنتابني الهواجس .. ماذا يريد مني ؟ ربما هو شخص مؤذ يريد أن يوقع بي ، وربما هو موكل بمراقبتي من قبل جهة ما .. ولكن لماذا كل هذا الشبه؟ كنت أفكر في كل هذا .. اضرب أخماسا بأسداس حتى وصلت مفترق طرق يؤدي أحدها إلى الغرفة التي أسكنها في عمارة أبي محمود . شعرت بالراحة وقلت لنفسي من المؤكد أنه سيأخذ طريقه إلى بيته وأتخلص منه ، إلا أن توقعي لم يكن في محله ، فقد رأيته يدلف يسارا ويتخذ طريقه منحدرا نحو العمارة التي أسكنها . استغربت كثيرا فأنا لم أره بين قاطني العمارة

التي ليست هي إلا بناية متواضعة من ثلاثة طوابق يسكنها مجموعة من عمال البناء والسلالين الذين يحملون للبعض ما ابتاعوا في سلال مشدودة إلى رؤوسهم وتستقر على ظهورهم المحنية ويسيرون وراء الخادمات السريلانكيات في سوق السكر وهم جميعا من العراقيين بالطبع ومن أرياف البصرة على وجه الخصوص وهذا الرجل يختلف عن الجميع بهندامه وأناقته ، فمن هو ؟ ومن أين جاء ؟ ثم قلت في نفسي لعله جاء لزيارة صديق أو قريب له بين ساكني العمارة.. تركته يمضي قدما وأنا ألاحقه بنظراتي حتى وصل السلم الخارجي الذي يقود إلى شقتي ، كانت من ثلاث غرف ،أسكن واحدة منها ، ويسكن الغرفتين الأخريين خمسة آخرون تتراوح أعمارهم بين العشرينات والثلاثينات لم يفترقوا عن بعضهم منذ أن وطأوا أرض هذه المدينة منذ أكثر من خمس سنوات فهم أقارب وأصدقاء في آن .. ولم أر بين من يزورهم شخصا يشبهني بهذا الشكل الذي يقلقني . تركته يتقدم ثم وقفت عند باب السلم أنتظر الخطوة التالية ، ما الذي يفعله . فوجئت به يمد يده إلى جيبه ويخرج مفتاحا ثم يفتح الباب وينظر إلى أسفل السلم وهو يبتسم . جاءت ابتسامته خلال الظلمة مثل برق خاطف ،



أحسست بقشعريرة تسري في جسدي ، صعدت السلم مأخوذا خائفا ودخلت وراءه . كانت الصالة خالية ، فالشباب نائمون إذ عليهم الخروج على باب الله مبكرين كل يوم ، تابعته يشعل الضوء ويجلس على الكرسي . خلع حذاءه ووضع الجوارب داخل الحذاء ثم وضعه تحت الكرسي مثلما أفعل أنا كل مرة ، وفعلت ما فعل ، مثلما أفعل كل مرة . كان يديم النظر إليّ وهو يتجه إلى غرفتي ، فتح بابها بالمفتاح ثم بدأ بخلع ملابسه ، رحت أراقبه . رأيت آثار ندبة واضحة عند البطن ، كانت بنية تمتد عند الجهة اليمنى ، تحسست موضعها في بطني ، ثم رأيته يتناول بيجامتي المعلقة عند رأسي ويرتديها بعناية ، عندها شعرت بالغضب يتملكني ، قلت له :

"من أنت ؟ وكيف تتصرف بهذا الشكل ؟"

ابتسم بود ممزوج بكثير من الأسى وقال لي بصوت دافئ:

"تطردني"

شعرت بالخجل نوعما ، وقلت له :

"آسف ، لكنك لم تفصح لي عن هويتك .. من أنت وماذا تريد مني بالضبط؟"

نظر إلي بإشفاق وقال لي بألم واضح :

"ليس من المعقول أن تكون نسيتني" .

" أنا لا أعرفك ، كل ما في الأمر أنك تشبهني ، فرضت نفسك علي ، اقتحمت شقتي ثم غرفتي ، ارتديت بيجامتي حتى من غير أن تسألني أو تستأذنني" .

نظر إلي باستغراب .. وقال لي " : كيف للمرء أن يستأذن نفسه ؟ ومع ذلك فأنا ضيفك الليلة على أقل تقدير" .

"ضيفي ، أهلا بك ، ولكن أين تنام ؟ أنا لا

أمتلك إلا سريرا واحدا " " . لا أفهم .. هذا هو سريري ، والغطاء يكفي " " . وأنا .. أين أنام ؟"

"هذا شأنك . دبر حالك كما يقولون هنا ، ثم الأرض واسعة وأستطيع أن أتنازل لك عن بطانية واحدة ، وهذه وسادة، وأعتقد أن هناك حشية من الإسفنج فائضة عن حاجتي .. أرأيت لقد حلت المشكلة" ..

نظرت إليه بغضب ، لكني كظمت غيظي ، فما الذي أستطيع أن أفعله إزاء موقف كهذا . رأيته يبادلني النظر، كانت نظرته حانية:

" أنت تفكر بالبيجامة .. أليس كذلك ؟ من المؤكد أنك تمتلك واحدة أخرى ، أو أكثر. نعم لدي واحدة ، لكن المشكلة ليست هنا . المشكلة أني لا أحب السهر ، يجب أن أنام في الحال ، دوامي يبدأ عند الثامنة والطريق إلى مكان عملي طويل" .

"هذه مشكلتك أنت وحدك" .

سلمت أمري إلى الله ، وجلست أنظر إليه ماذا يفعل ، رأيته يتمدد على السرير، ويضع يديه تحت رأسه مثلما أفعل تماما قبل أن أنام ، تابعته يحدق بالسقف ، تركته و شأنه ورحت أبحث عن بيجامتي في الحقيبة ، أخرجتها واستبدلت بها ملابسي .. سمعته يقول لي :

"هذا حسن .. والآن هل تستطيع أن تعمل لنا شايا ، أنت تعرف أن الشاي الذي شربناه بعد العشاء لا يحمل من الشاي إلا اسمه" .

لم أقل شيئا ، ذهبت إلى المطبخ وأعددت الشاي وجلسنا نشرب دون أن نتبادل كلمة واحدة ، قلت له :

"هل تعتقد أننا سنمضي الوقت بهذا الشكل صامتين ينظر الواحد منا في وجه الآخر كما ينظر بالمرآة ؟"

"حسن هات ما عندك " " . عندي الكثير .. أولا من أنت ؟ " " غريب ، هل هناك من يسأل نفسه من أنت .. أنا أنت وأنت أنا " " . كيف ؟"

"رافقتك ستين عاما وتأتي لتسألني من أنت ؟ نزلنا بمشيمة واحدة ، ورضعنا ثديا واحدا ، ترعرعنا سوية ، آوانا سقف واحد ، بكينا معا وضحكنا ، شقينا وسعدنا ، واجهنا الحياة ببسالة منفردين نحارب بسيف لم نرثه عن أحد ، كان سيفا متواضعا ، لكنه سيف له حسابه ، كنت أراك تنهار أحيانا أو على شفا جرف من الانهيار فأقف أسندك حتى تتجاوز المحنة ، لكنها المدن التي أفسدتكم"

"أنا لم تفسدني المدن ، أعرف أين أضع قدمي" .

"صحيح إلى حد ما ، لكنك كنت تنحرف أحيانا ، وكنت ألومك وأعنفك وأشدد عليك ، وكنا نبكي سوية" ..

طال بنا الحديث وتشعب ، سمعت صياح ديك بعيد ، عجبت لذلك ، فهذه المرة الأولى التي أسمع فيها صوت الديك عند الفجر في هذه المدينة ، نظرت إلى الساعة ، كانت تشير إلى الرابعة إلا ثلثا ، لم أكن أشعر بحاجة للنوم .. ذهبت للمطبخ مرة أخرى وأعددت الشاي .. شربنا معا . رأيته يتمدد وينام علي جنبه الأيسر كما أفعل أنا تماما .. كان تنفسه مضطربا .. شعر أني أراقبه ، قال لي " : إنه الربو" .

"نعم قلت .. من الخير لك أن تنام ، احذر البرد ، هل تريد أن أوقظك ؟"

"بالتأكيد . علي أن أتركك ، ووراءك عمل كما تقول ، كفاني ما سببته لك من إزعاج " . أردت أن أعتذر له لكنني لم أر حاجة لذلك فأنا لم أجرحه وحين أردت أن أقول له : تصبح على خير تذكرت أننا في الصباح ، نظرت إليه من جديد رأيت عينيه مغرورقتين بالدموع ، كان ينشج مثل طفل ، أحسست بدموعي تنهمر فجلست على حافة السرير فنهض ، تعانقنا ورحنا نبكي بصمت.

تمددت على فراشي على الأرض ، لا أدري متى غفوت حين سمعت طرقا خفيفا على الباب ، فتحت عيني ، ونظرت إلى الساعة ، كانت تشير إلى السابعة .. قلت في نفسي : " سأتأخر عن الدوام لاشك . " نظرت حولي ، ونظرت إلى الأرض ، لم أر فراشا ، كنت أنام في سريري ، أرتدي بيجامتي التي لا أمتلك غيرها ، وأنا أشعر بصداع خفيف وكانت عيناي مغرورقتين بالدموع.

السبـــخ

شوقي كريم حسن



.١.

قال/ المشكلة أني لا اعرفه!!

لهذا لم يعد كما جاء، أفرغ أمتعة روحه الشائخة من التعب، هناك/ الهناك/ امتداد تتكسر بين فواجعه عبرات، وخطايا ، وآثام، كان صدره المشـــتعل مثل (بـوجة طابـوق)، يمتلئ بمواض شبـيهة بـدخان، يخفض رأسه، وبصوت كالهمس ..ينعي غربته التي لا يجد لها ثمة من معنى، تذوب احزانه بين ضبـاب الليل، وآسام..يقول.

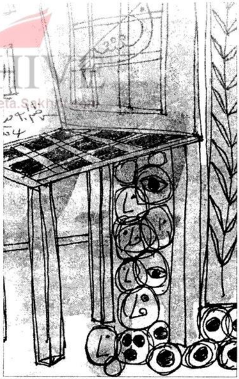
.لا فائدة ،، فمحال عودتي!!

يغمض عيني اوهامه، وبعنف ، يجده يلحق بصورته اللاهثة وراء شـــتات أيامه، الولد الذي كبر، جرته الخنادق الى صدرها، أرضعته حـليب الهلع والقـرف والأستهزاء، فصار يطلق رصاص موته بـفيض من الذهول، وحين يهبط الظلام، يجلس مراقبا الأشكال الغريبـــة التي تدب أمامه مثل دود، كان يشــعر ان الأمكنة هي التي تلوث الأعمار بخرابــــها، وأن ما يجري مجرد عبـث، يتأمل خطواته، فترتطم روحـه بصخور الهمس المضطرب.!!

قال/ المشكلة أني لا اعرف كيف ابدا!!

فسالت رغباته الخفية بـأتجاه أودية سـود وطارت غربان عمره مخترقة دكنة السماء المشبـعة بـروائح

دهنية تسيل الى الأرض بقطرات خشنة تشبه رمادالمواقد ، كان دفء مخاوفه يجره الى امكنة فسيحة، ومدن لم يرها من قبل، كان يشعرها تشير اليه محتجه، منذ صباه وهو يصدق أن للحيطان آذانا تضحك مما يفعله الناس أمامها، لمته آماسي الأنتظار وبهدوء حملته الشوارع الى نزيف من الخوف، ورويداً تلأشت وحدته// أمام عينيه، تعرت حياته، فغدى يلاحق استيقاظه، اغرقته الطرقات بوحول انتهاكها، فكشف عن مخابئ احتجاجاته الأبدية// عنيفا، مدرارا، كان يومه، ينسرب من بين يديه، لاهثا، لكنه ظل يلاحق سحب ماضيه الغائص في شذرات البارود، ارتجفت ثناياه، فقد كان موقنا، انه مسكون بالأرتباك، مرهون



بنهارات قائضة تفتح له ذراعيها مثل انثى، صاحت المسافات به، فلجأ الى الخندق، شاماً رائحة الأستغراب، والذهول ، ثمة اصوات بعيدة، ودوي، وبكاء، كانا وحيدين، كأنهما فزاعتان تمشيان بأتجاه المجهول، العتمة دروب قلقهما الذي يؤرجحهما في أراجيح الموت، قال. مالك ساكت؟!! تنهد مطفئاً آلمه، وببطء تساقطت الدموع من شجرة وحدته لتضيء نور وجودهما، دبت خطوات مبهمة تجوس قلب الليل، فتنفسا وجودهما برضا تام، تأمل صمته الثقيل فوجده يتوارى خلف هياكل من العفونات ، والاحلام المغمورة بسحر الحكايا، قال.. لا شيء يمكن ان ينقذنا سوى الموت!!

تاهت روحي وسط حقول الظلمة، وامتلأت جمجمتي بألوان من التوجس الحذر، كان شاحباً يحاول أجتياز مفازات شائكة من العويل، وكنت الحظ حضورنا ، الغامض، وسط شعاب من النسيان، قلت. لابد من خلاص؟!! اجهش باكيا، مخفيا وجهه الخالي من الضوء بين يديه، كنت أحاول لكنه ظل يلاحق نبض مداركنا حتى غيبتنا الكوابيس بين طيات الأنهزام.

قال/ تركت كل شيء ورائي، ورحلت محاولا البحث عن اماني ضائعة، والهروب من فضاءات فاسدة يسورها ريح عفن، رميت أشباح الهلع وادمنت النسيان، لكنه، وبوجهه المملوء بالحنين، ماكان يريد تركي، أشعره يدنو من فراشي ما أن اغمض عيني، واسمعه يملأ اذني، بوشوشات حالمة، يأخذ بيدي متجاوزين ممرات طويلة، ما تلبث ان توصلنا الى فراغ، يقول. لابد وأن نلتقي!!

فيخفق قلبي بنشوة، وتحتشد مئات الصور امام باصري ، ثمة ازمنة لا تريد تجاوز عتقها مهما بقيت الذاكرة، ازيح هموم قحطي، فتنبجس آمالي ثانية، أعاود الأمساك بشعاع الود، فأجدني اعود مشتهياً لقاءه، كانت الأشياء قد تغيرت، والأحلام قعدت عند ركن ظلمتها مهملة مثل سلع زائدة، أجلسني على كرسي من سعف النخيل يشبه اظلاع جسد عتيق، وقال بصوت لين، ناعم، عميق الأيمان، خال من التوتر والأنفعال.

. المسافة أمامك لا تجعلها فارغة!!

.كيف؟!!

. ماهذا وقت السؤال المهم ان لا تعود بنا الأعوام الى الوراء!!

.هو!!

أجلسوه قبالتي، معصوب العينين، محاولا الأمساك بأنفاس النهار، كنت أرقب حفر الزمان على مساحة وجهه الذي كان يبتسم، متفاديا لحظته الحرجة، قلت بصوت تعمدته جذلاً.

. ما اسمك؟.

صفن لبرهة وقت، كمن يزن أيامه، ولكنه وببطء سلحفاة تنفس عميقا محاولا ولوج ازمنة الغبار والقهر والأحلام المتناثرة بين يباسات الدم وأنين الوجع، معا خطونا الى همس ايامنا التي اكلتها الذكريات، / كان/ يعرف إني قريب منه، لكنه يلعب معي، كعادته لعبة النسيان واتوهم، كنا نلعبها شامرين رجولتنا الى حيث أحضان الامهات، متشحين ثياب شوارعنا المملوءة بالطين والصياح والعبور الى مجهول امانينا ،اسأله . ماذا تتمنى؟

يجيب بصوته الذي يشبه خرير ماء.

. لا شيء ....!!

هو / الوحيد الذي كان يصر على اجابة كهذه، يغمض عينيه السوداوين، ويسرح بغنم روحه في مراعي المتاهات ، يقول. // ربما ستحدث اشياء غريبة .. تنطلق بنا وسط امواج من الجنون ..عندها سنكون لا شيء.. لأننا لا نستطيع تجاوز مسافات الخطر//.

ارمي اليه شباك الانتظار ، لكنه يوميء الي براسه ، مطلقا حروف اسمه الطويل مثل غبار، اشم رائحة النسيان تتسربل الى اعماقي، محاولة ابقائي حيث انا،تلاحقني العيون الكامنة خلف الأبواب، اشعرها تحثني على الأستعجال في جلب النهاية، وكنت امسك خيوط البطء مثل لاعب دمى، بصوت مشحون بالود ادخلته زقاقنا القديم، امسكت به من طرف ردن دشداشته التي لالون لها، وقلت . في يوم ما . سنعيش رؤيا تجعلنا محاطين بالشك!!

قال. // وهو يرفع العصابة قليلا عن عينيه//

لا تفرط كثيرا في احزانك فوراءك الكثير!!

قلت . الخنادق جعلتنا نفرط بالحياة!!

تغلغلت ارواحنا في دهاليز الصمت، حين اندفع الباب بقوة مصطدما بالحائط، نظرت الى الوجه المكفهر فابتسم ببلاهة جعلتني ادير وجهي الى الجهة المقابلة، قال . مالك

تاخرت؟!!

قلت . لا اريد الأعتراف؟!!

قال . دعه.. لافائدة من اعترافه فنحن بانتظار الموسيقى!!

لملمت احزاني بهدوء، واخذته عنوة الى صدري، ظلت انفاسه تتعالى رويدا،

واحسست ان ثمة خيطاً يشدنا معا الى عالم من المجهول، قلت . اعرفتني؟!!

انتفض الجسد الذي كان خاملا قبل لحظات بحيوية، وبذات الصوت الذي كان يشدنا الى اعماق الوحشة ، قال . اوتدري؟

قلت . ماذا؟!!

قال . المدينة التي كنا نشعرها كبيرة.. احسها اليوم بحجم راحة يدي!!

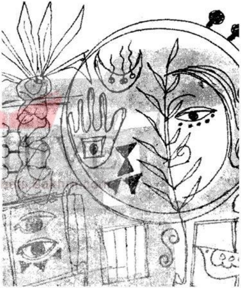
قلت . لا ادري ماذا افعل؟!!

قال . كلانا لا يدري.. ولا بد من تساقط دموع!! تنحنح الرجل وازداد وجهه اكفهرارا، ودون ان ينتظر امرا مني جره الى الخارج، كان يضحك بصوت غريب، وقبل أن يجتاز العتبة، التفت ناحيتي، وقال . كلانا سيسير بذات الطريق!!

. لا ادري اوكان هو حقا .. لأني انصت الى اصوات الرصاص وهي تنبش بطن الليل بصراخ مدو جعلني اشعر ان ليس ثمة فائدة، لأنني لم استطع ان افعل شيئا، لذا قلت . كلانا يمشي اليه.. وبدأت احلم ..واحلم.. واحلم .. ولكن قلبي يشعرني بأني لم اصل اليه ابدا.

شهرزادْ

عصام القدسي



دخلتُ غرفتي. فوجدتها تجلس خلف منضدتي التي اكتب عليها، تحيط بها كتبي واوراقي واقلامي وبعض حاجياتي الخاصة.

- من أنت .. ومن أين أتيت..؟ مالت بجسدها الندي بالعنفوان

واطلقت ضحكة كالموسيقى، تورد لها خداها واصطبغت بلون الزهر، فتعطرت ارجاء الغرفة بعبق اخاذ، واندلق ضوء ساحر، أضاء حجرات روحي المظلمة:

- أنا شهرزاد ..طلعت من بطون كتبك، لأتزود بحكايا جديدة بعدها انقضت ألف ليلة وليلة، ونام شهريار...

تأملت محنتي وانا أتطلع الى وجهها الطفولي الجميل..ليل تموزي يحتضن قمرا ضاحكا من لوعتي..

ليال مضنية. على ضوء المصباح الخافت اراقب شريكتي في الفراش بجسدها المهمل، واتامل انحناءاته وتكوراته يحتويه ثوبها الفضفاض، الاثير لديها، تفوح منها روائح المطبخ، تتقلب وجعاً، فلا أجرؤ ان اوقظها. وأحلم ان تنتفض يوما وتقف امامي طائرا فردوسيا، جميلاً، يزهو بريشه الملون تحت اشعة الشمس، واتمادى بحلمي فتنزلق اصابعي تتحسس جسدي وتضغط بأسى مواضع



شهوتي..

في بعض الصباحات وانا اخرج الى عملي بالصحيفة..امر بها في المطبخ. فأرى عفريتا يتلبسها ويجري بها في حلبة الطبخ والقدور، انتزع قسرا ابتسامة من شفتي ، فأحس بوجهي المحنط بالحزن يتكسر:

.ارحمي نفسك..شغل البيت لا ينتهي..

يندلق فكها كالمجذوبة وتتطلع الي بغباء وهي تجأر:

.ومن يشتغل بدلاً عني؟ أم أترك البيت ينقلب رأسا على عقب، واقف اتفرج.

واضغط حروفي بخجل لازمني منذ زمن المراهقة:

.وفري شيئا لليل.

.انت بطران..متى تدرك اننا لم نعد شبابا..؟

.نحن في الاربعين..والشباب شباب الروح والقلب.

.نحن على هاوية الخمسين..وشبابنا غبر وقد كبرنا على مثل هذه الاشياء التي تعشش في خيالك.. فلا تكابـر ولا تغالط نفسك.

وتصفق بـــاب الحوار في وجهي فيتكوّر ومخذولا مارد الرغبة في كهف روحي، وتحاصره الوحشة، ثم لا يلبث ان يأنس بالخيال في العتمة والسكون فيتململ، ثم يتمطى لينتفض منتصبـا ويحاول ان يتسـلل الى ذلك النفق الدافئ. فتصده تلك الجدران البـاردة التي شـادتها من حولها، فاطمأنت ونامت ملء جفنيها..

.قرات معظم قصصك ورسمت لك في ذهني صورة مغايرة لما اراك عليه الآن..

.عجوز غادره القـــطار الاخير، وتركه ينتظر الذي لا يأتي..

.بل أصغر مما تصورتت واكثر وسامة.

.قولي لها ذلك..

.من.. زوجتك؟.. مررت بها في المطبخ وانا ادخل..

.المطبخ محرابها..

.لا تكن قاسيا..

وسكتت لحظة ثم قالت بانبهار:

.انها طيبة.. اصبحنا اصدقاء منذ الوهلة الاولى.

على ضوء المصبـاح في السـرير الذي اتخيله زورقـا فقد شهية الابحار منذ زمن بعيد، وفرت علي سـؤالات تلح في خاطري حينما قـالت تطوعا..انها قريبـة جارتنا فلانة. طالبة في الجامعة تقضي جانبا من العطلة الصيفية.

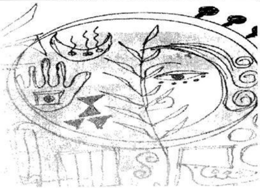
ثم تثاءبت وهي تنهي كلامها:

.إيه.. لا تلبث ان تمضي..

واردت ان أستفزها وانا أستعد لمعركة غير متكافأة:

.انها بارعة في اظهار انوثتها..

وخلتها تتعمد اغاضتي حـينما لم تعلّق على ما قـلت . وزال عجبي ، لما تفرسـت بـوجهها. فوجدتها تغط بالنوم..



تطالعني شهرزاد معظم الوقت تتفحص مكتبتي ونتبادل حديثاً شيقا أبطنه احيانا ، غزلا، وتكتشف المغزى فتبتسم:

. أيها الماكر .. حتى اصبحت جزءا مني وفي الاوقات التي اكون فيها على قمة هرم غربتي ، تستدرجني الى حوار عطر الانفاس، تمنيت تلك البائسة التي تخور في منعطفات البيت، لو تملك بعض هاجسه..

ليال صيفية جميلة وسماء محبوكة الظلمة ونجوم لاهثة الاضواء.. في الاونة الاخيرة كثيرا ما استيقظ عند منتصف الليل ، اتأمل النجوم التي طالما فتنتني قديما. واوحت لي بتساؤلات فلسفية كنت احتفي بها ايام العنفوان، فلا اجد لهذه التساؤلات معنى. وابحث في حنايا ذاكرتي عن وجهها القديم. فاجدها جامدة كعيون اعمى. لم تعد تشغلني.

ظواهر الكون ولا خفايا الوجود التي كانت تؤرقني وانحصر تفكيري بتلك الجنية التي احتلت كياني، فامضي اوقات خلوتي، أجلو صورتها في ذهني واستعيد كلماتها الرشيقة واضحك.. وانتظر ان ينبثق الضوء. وما ان تتفتق عنه الظلمة وتصبح السماء مهرجاناً من الاضواء حتى تنتابني رغبة قوية بانتشالها من بين ذراعي غفوتها والطيران بها الى عوالم لا ترى. اجل اتمنى لو تذبت لي اجنحة. لأفر معها من فوضى الحياة التي تهصرني خارج البيت، والقهر الذي تندى له ثيابي داخله. وتضحكني خيالاتي حالما اعود الى ارض الواقع.

ارجع من عملي احيانا ، فاجد شهرزاد تتماهى مع زوجتي في حديث لا افهمه. واسمعها تضحك ملء فمها. واعجب يمتد جسر من الحوار بين نقيظتين، الذكاء الانيق والغباء الفج.. الايام تجري بلا هدنة وهاهو أيلول يحل سريعا . وبدأت غيومه تلبد الافق. بعد اسابيع قليلة تفتح معاقل الدراسة ابوابها لتضم ابناءها من جديد، واتخيل ، جنية الصيف التي تسبح في نهر حلمي تلملم قريبا فتنتها وتحزم ضحكاتها وأحاديثها الشيقة وترحل، فأشعر بفئران الحزن تسلل الى جحور نفسي، ولا انفك اهذي ببهجة الايام الخوالي وبالفراق...

وصدق ظني فلم تنته العطلة بعد حتى غادرت شهرزاد ولم اعد اراها ، ومما حز في نفسي انها غادرت ، فجأة ودون وداع.. ثم لم البث ان اجد لها عذرا مقنعا وذلك انها كفتني حزن لحظات الوداع..

ذات مساء تسربت الى مفاصلي بوادر البرد، كنت لوحدي في السرير، افكر بتلك التي زرعت ازهار ضحكاتها وحكاياتها في خاصرتي ومضت. وتراءى لي على ضوء المصباح الخافت طيف إمرأة، يقف عند باب الغرفة، واستغرقني الخيال فندت عني آهة:

. شهرزاد..؟؟

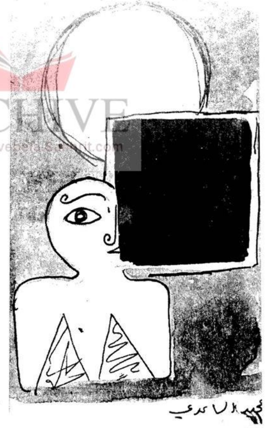
قالت بنغمة مفعمة بالدلال:

. أجل ، شهرزاد.

امتدت يدي اليها في الظلمة، وهي تضطجع الى جانبي في السرير. وقبل ان تستقر عليها احسست باصابعي تتشنج، وبرغبتي تنطفأ وبالنعاس يداعب اجفاني. فكرت لبعض الوقت، بالعطلة الصيفية القادمة، ثم ، استسلمت للنوم..

الرهان

محمد علوان جبر



يرسم ظله زاوية منفرجة، يتصاعد قطرها حتى تستوي في كل خطوة الى الامام، ثم تنكمش لتعاود انفراجها كزاوية بلا ملامح واضحة تتداخل مع الضجة التي تصدر عن عكازيه المختلفين، اذ يمسك بيده اليسرى عكازاً معدنياً صغيراً، وتحت ابطه الأيمن، عكازاً خشبياً يصدر ضجة اكثر من الاخرى، تحت الانف الكبير المعقوف قليلا، تنبسط فوهة الفم الادرد، تتصاعد كلمات، وقعها يبطئ ويسرع كلمات تتمحور وسط الوجه المتحفز، حيث جمدت الدائرتان الصغيرتان لعينين مضببتين باللون الابيض الذي طغى على العمق حيث بدتا بؤبؤين، الضجة المتصلة لسيره البطئ، تعلو الكلمات التي اطلقها وهو يقترب من جدار البناية التي كاد يلمسها بانفه الذي يتقافز مع عكازيه الواهنين، حيث ينحني ويستقيم، كان ينوء تحت ثقل البيرية الكاكية العريضة التي تحيط خطوط الجبهة المتغضنة واستطالة الوجه ترسم ظلالاً تستدير، يواصل حواره عبر عدم استقراره في مكان واحد لحظة واحدة، وعدم تمكنه من الجلوس، كان سرواله ذا جيب طويل اخذ حيزا من الحوض امتدادا حتى الركبة:

. لقد هربْ من المواجهة.. هاهو يخذلني مرة اخرى.

. ترك مكانه منتظرا ان يشيد علاقة مع الاخرين. ككل علاقاته المتينة التي لم تسفر عن شيء ما. قميصه

كاكي ايضا ذو كم عريض وتحت الكتف اليمنى حيث موضع العكازة الخشبية كان يضع رباطة عنق حمراء، علامة تواصله مع سبات ذلك اليوم بامتدات تلجلجت صخبا قبل ان تهمد تماما حركة الاشياء.

اجتاز الدكة بصعوبة، سحب انفاساً عميقة عبر فمه الادرد المفتوح على سعته، يتزامن مع ارتعاشات صدره، حيث تلطخ القميص بطبقة سوداء على ثنايا الصدر المخسوف والياقة التي تحيط رقبته المتغضنة، انبعث الصوت مرة اخرى، عميقا ومنفلتاً، مضى لائذاً بالجدار ومسترشداً بانفه وعكازيه.

.استطيع ان اشم رائحتك .. اعرف رائحتك!!

سلك طريقا اخر مبتعدا عن الجدار، مد يده كمن يلمس شيئا ..وعاد بها الى انفه، استنشق بعمق، تعكر وجهه وصرخ.

.اين ذهب زبيدي... كاتب العرائض الذي...

.....

ادار الجميع وجوههم عنه، فهم لا يحبون ان يدخلوا في عنابر اسئلته الضاجة التي يكررها كل يوم:

.لماذا تهرب ..؟ .. عد..

رفع عكازته ، شق بها الهواء في دورة ناقصة، ملوحا بها تارة ، ومتخذا من كتفه نقطة ارتكاز ليصوب بها طلقات سريعة لم يوقفها نفاد ذخيرة، عدا الطلقات التي احسها تنفجر قرب وجهة . انها اتية من الجهة المقابلة . كانت قريبة فلاذ عن خط مسارها دافنا راسه خلف جدار قريب، احسه ملاذا، يشهر سلاحه وجسده على اعداء يراهم في سيل لا ينقطع من صليات سريعة، يربرب بها فمه وشفتاه، كان الهواء الخارج من فمه ينحصر ويصاحبه صوت حنجرته المكتوم بتواصل غريب حتى لحظة شعوره بالاختناق، حينها ينقطع الرصاص برهة ليعاود..ثم يفتر.. يقترب من الاختناق، ويهدأ ..ببطء، يلف الفضاء حول سكون لا يقطعه سوى سقوط العكازة من يده..حينها لا يجد مبررا لبقائه واقفا يجلس، معاودا صمتاً غريبا وهو يعب الهواء بقوة.

.لا يهم .. لا يهمني إذا ا[illegible]ت بنفس السرعة التي ظهرت بها.

يجلس صامتاً منقطعاً عما حوله، لكنه يسمع وقع خطوات خلفه، الخطى تقترب (تك..تك) صدره يهدأ، يكف عن الشهيق الذي يشبه الاختناق (تك ..تك)

.ايها الرجل ..صرخ من اعماق صمته

.كيف عرفت ايها الاعمى ان القادم رجل..؟

باغته الصمت على يمينه، لكنه عرف انه ليس صوت ((زبيدي)) فلم يواصل حواره..فردد مع نفسه..

.اشياء كثيرة ممكنة الحدوث..تحتاج الى حسم سريع..وهذه منها..

اشار الى الاخر بعكازه..ان يبتعد وصرخ

.الخطى حولي ثقيلة ..صماء ..صماء..رغم ثقلها.

.((..وهبته كل شيء، كان مخلصاً اخلاصاً لم ابلغ مداه، ولم يصله احد ممن عرفتهم سواه، نذر نفسه لي، وكنت له زوجة وحبيبة وصديقة، كنت عالمه الاول والاخير لم اشهد معه حربا حقيقية لكنه كان يخزن في عقله حتى الصدأ الذي يصيب الذخيرة المعرضة للهواء والمطر، وكل انفلاقات القنابل، يحصيها، يعرفها حال سقوطها)) اخرس ..ثقيل..هاون، مدفع راجمة، ((كل انواع الذخيرة لها زاوية في تلافيف عقله، يمتص بصوته المرتعش اندهاشي، الوذ به وانجو مما يحيطني من خطر، اما اهم ساعات خلاصي فهي التي كنت اضمه الي فيها، وادع ذراعي وسادة يريح عليها راسه المتعب، اداعب رجولته الصماء، اعرف ان ساقيه سليمتان، لم يصب بجرح فيهما، لكنه كان يحس بحاجة الى عكازين ، حتى يستطيع المشي ، ويواصل عناده معي لاني كنت احاول ان اجبره ان يترك العكازين..فيصرخ مستعطفا.

.ارحمني..فانا وزبيدي خضنا حربا لم يعرفها الا من كان معنا..!!

.اي حرب..؟

فيشط مواصلاً حواره في جانبه الساخر حتى يتجنب ان يشرح الامور بالدقة التي يعرف اني اريدها.

.هل سمعت بهتلر.؟

.نعم.

.كان اباؤنا يسمونه ((هلتر)) ((وهترل))..ها..ها

.وبعد

كلما اوغل الصوت في تلافيف الهوس احسه يخترقني، بل يوسع الهوة بيننا، واجد غضاضة في صمتي ، اجد ان لا داعي للسكوت، فأصرخ..!

.كف عن ذلك ارجوك..يجيبني بهدوء..، انه سمع صوت الخطى قربه (تك..تك) لقد جاء (زبيدي) شممت رائحته، عرفت انه موجود ، لكن الخطى اختفت بسرعة (تك..تك)واحاوره..فيشط جادا.. بمرارة، فيقول: ((انه يتقي العالم بعكازيه..عكازته التي يحارب بها، ويتكئ عليها، حتى لا يلامس الأرض التي خانته في حربه الطويلة باقدامه، لا يجوز ان نسلم امرنا كله الى الارض، لانها حليفة الجميع ، الاعداء...والاصدقاء.. ولا نها تعطي بلا حساب ولا حدود، فهي يمكن ان تكون خائنة، تتواطأ مع الصمت.لو لم يستدل زبيدي علي من خلال خيط تحركه ريح نحو مؤشرات الاتجاهات المخروطية الى الجهات، كل الجهات التي تشغل في آن واحد، صليب الاحزان((..شمال ..جنوب..شرق..غرب..)) يوقف عكازيه، ويصلب جسده عليهما، ويتجه الى الشرفة حيث الهواء يداعب الخصلات الباقية في راسه، حتى الخصلات تتحرك، تترك اماكنها ..تثير في دخيلته شدا محاطا بالصمت..))

((دار مرات امام البناية، عادا الى مكانه مستغرقا في اطلاق سيل من اسئلة لا تنتهي ، .ابو محمد ..اين انت..؟ هل من المعقول ان تكون قد شبعت ، ايها الجشع، متى شبعت..متى ..؟ اعرفك منذ زمن طويل . لم تقل لي ابدا فيها انك بخير !!! هأ..هأ..هأ.))

((اهرب على طريقتهم لكن حاول ان تكتم انفاسك، اياك ان تتنفس لاني اعرف رائحتك..))

((..كم من المرات، اجدني منخرطاً في لحظة هوس، امرغ وجهي في تراب الباحة، وانا ابكي بصمت، لا اريده ان يسمعني، حيث لم انج يوما من دخوله الصاعق، يمسكني من يدي ، يقبلها وعيناه تذرفان دمعا بلون الدم...

.ارجوك لا تبكي حبيبتي، لا اريد ان اسمع او ارى بكاءك.

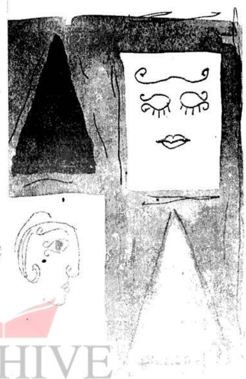
فينتفض، مواصلاً توسله ان لا ابكي، واعاهده، فيعود الى زاوية الظلمة الحالكة..)) ترى كم من الوقت انقضى ايها الفتى لم تر فيه شمساً ((؟))

((كان طعم الحب جديداً في فمي، عندما انضم الى فرقة المغاوير، كان هذا ابان الحرب الاولى، ادار دفة الامور بصبر، ننبعث من جديد في كل اجازة، حرص ان لا يحدثني عن الحرب، كان يجلب الهدايا الكثيرة، يكومها امامي، ويلبسني بيده كل الثياب. جربيها كلها يافاتنتي. يغرقني بدفء كلمات كبيرة تشدني اليه بقوة ، كنا نمضي فترة الصباح في الفراش، ونطوف بعد الظهر في شوارع المدينة، عدا اخر يوم، قبل السفر ، نمضيه متقابلين في البيت بصمت، نحكي عن خطيئة البشر الازلية بدءا من الحرب وانتهاء بها ((الخطيئة التي توارثناها منذ الازل..))

ويودعني فجرا حاثا خطاه نحو الجبهة، ذلك الموقد الذي فشلت في تخيله، لم يكن يكلمني عما حدث ويحدث في الجبهة، لكنه كان يكتفي بهز راسه حينما اساله عن مدى ابتعاد المكان الذي هو فيه عن الخطر، يواصل هز راسه، ويشرخ الصمت بضحكات مجلجلة يطلقها، ويعقبها بنكات يرسمها، بل ينقشها بكلمات سريعة متصلة على الجدران، ويبدأ بتواصل ولهفة غير منقطعة، بوعي منه لا يريد ان يقحمني في ذاكرته، وانا ادرك بوضوح كم يقاسي، اذ المح تكشيرة خلف ابتسامة ، وكلما اساله عما به يواصل ابتسامته الصامتة، عدا ذلك اليوم الذي انهمر فيه مطر شديد، شرخ الأرض وسالت فيه المياه، حاصرت البيوت محاطة بزوابع . ورعد قوي .. وريح شديدة، صوته يخترق العظام.. ويتوغل بعيدا، حيث يترك رعشة في الجسد، كان مطرقا ، يغمض عينيه ويضع راسه بين كفين مرتعشين، وينهمر المطر، وانا اسأله، مقتربة من عري جسده..وراسه الذي لم تفلح الخصلات البيض الموزعة بلا انتظام في تغطيته ، جفل كالملدوغ،واجهني بعينين منطفئتين كان ثمة احمرار كالشرر فيهما ، وانحدرت دموع لا اعلم كيف تسنى لهاتين الحفرتين ان تخزناه..حينها سالته بفزع!

.ماذا حبيبي..؟

((...كان الطوفان يتغلغل في كل مكان، والبرق والقصف



يخترق الأرض سيوفا من ضوء أخاذ دخان وبرق يرقصان قبل الانطفاء، ويتواصل الطنين في الرأس، تخترق السيول الأرض..وفي حفرة ..كنت مطموراً في الطين والبارود كانت بدلتي تحترق، تلامس النار وسطي، وأنا أتمرغ في الطين يسقط شلال من السماء، ماء بارد يخترق النار، تتحول الى دخان منطفئ، حينها أحاول ان انهض مأخوذاً من هول المفارقة ...مفارقة النار والماء في جسدي، لم المح امامي سوى سديم بلا الوان مضبب، كل شيء ضبابي، والم حاد يخترق عيناي، التفت الى كل الجهات، صرخت ، كان اخر شيء رأيته هو النار... الافعى التي تراقصت قرب وجهي ، تتصاعد ..تعلو.. تقترب مني، قبل ان يخترقها شلال الماء المنهمر من السماء حيث صرخت قبل ان تختفي آخر الاشياء امامي، تداخلت مع صراخ ((زبيدي)) يزيح الرماد والطين عني، ويمد ساعدين كالفولاذ ، سحبني قبل ان يحملني على كتفه، كاد يهوي مرتين لكنه لم يدع جسدي يهوي، ومنذ اللحظة التي أحسست فيها باني أنام، نصف محترق على كتف هذا الرجل العملاق، أحسست اننا متداخلان في جسد واحد، كنت ملتحما معه، وهو يجنبني ونفسه السقوط...)).

قال لي مرة وهو ساهم يبحلق بتركيز في مرآة صغيرة يفتح عينيه ويغلقهما!

((....اشعر دوما ان هاتين العينين تتحولان الى كامرتين..تصوران الاشياء التي أمر بها، وتعيدان بث الصور بلا انتظام الى الداخل، فارى المآزر الحمر، وجمال الوجوه، والاسنان البيض ..الخلفيات الازلية لانفجارات الضحك، احيانا تبثان صورا قديمة الى عقلي، واحداثا ابطالها لم يعودوا موجودين، واجد في تداخلات الصور والوجوه متنفسا لي، فيسقط الدمع يلغي وضوح الصور اذ اجدها قد حوصرت به، ولا ارى الا عتمة مضببة تخترقها في المركز، نقطة ضوء صفراء، تتحول الى ارجوانية، حينها اهرع الى الماء ، اغطس راسي فيه ، وانا اتحاشى اقتراب النقطة الارجوانية من وجهي)). بعد ان ينهي حديثه، يتدثر بمعطفه، ويمدد جسده في أي مكان، ويبدأ تنفسه المضطرب يهدأ وينتظم رويداً رويداً، لكنه في اعماق السكون الذي يطبق على البيت ليلاً، يصرخ بكلمات افهم بعضها واعجز عن فهم السيل الذي يتدفق من فمه المفتوح على سعته، لكنني اعلم انها اسئلة موجهة نحو السقف الذي يتحول الى حيوات عاشها في الحرب والسلم، فيتدرج الصراخ بآلية هبوط، ويختفي، ينهي احلامه بعضة على شفته السفلى، وحينما يستيقظ صباحاً، اراه يرفع قماش السرير ويمد عكازه، ويبدأ يضرب بها الارض تحت السرير، وهو يصرخ..))..ايها المطاردون الاغبياء، انا اعلم انكم مختبئون كالجرذان تحت السرير، تتسللون اثناء نومي، تغادرون خطوط النار، تتلصصون علي، تريدون قتلي كي ينطفئ

القنديل الذي اقض مضجعكم، كل تلك السنوات.. ويواصل الضرب بقسوة تحت السرير ((.. اخرجوا ..اخرجوا..ابناء..)) وحينما يهده التعب ..يعود الى رقدة الطفل التي ترسمها مديات جسده النحيف الذي يبرز بعد ان يرمي المعطف بعيدا، ويودعني بعد ان يرتدي زيه العسكري، البيرية التي بلا لون، والقميص الفاتح والبنطال الكاكي ذا الجيب الواسع الطويل، فيقف برهة ساهما قرب الباب ((انا ذاهب..)) وتبدا العكازة الصغيرة تبعث صوتها الحاد والرتيب على الاسفلت وهو يبتعد ..وابقى وحيدة ..ادير مشاعل توهجت..مفاتيح ذاكرة منشطرة .. ذاكرة الصور..ما قبل الضوء الاصفر الذي حول الكاميرا نحو الهوة السحيقة التي لم استطع ان اقترب حتى من الحدس بها، كان وقعها مثل الطرقات الهادئة على الباب.لم تكن الطرقات التي اعرفها.توالت لمرات وسكنت ، خمدت لكني هرعت بلهفة، كان بمواجهتي مبتسما ، عملاقاً راسه يكاد يلامس ضلفة الباب العليا ، واصلت الابتسامة وسط فم ادرد.

.زبيدي سالم. !!

يسحب جسده العملاق على عكازة، وقبل ان يتكلم تقافزت الابتسامة الملحاحة!

.حسن سيدتي، انت تعرفينني، انا صديق زوجك. الايماءة تتمحور، تتقاطع مع تكشيرة وجهه، المغطى بالشعر!

.اعرفك..

.سيدتي لم اعد اطيق سيدتي..انه ..انه..)) عبر فترة الصمت هذه تداعت متواليات ترديده اليومي لاسم هذا الرجل المتوسل..)) انه يثقل كاهلي كثيراً، سيدتي. ظهر امامي كالانفجار لم اره مذ خرج من المستشفى وقف امامي بعد عام بعكازيه، وزيه العسكري. وعيناه مليئتان بالمغزى، وهو يحدثني عن رهان..عقد ما، كنت قد نسيت كل شيء.. بلا مقدمات يحدثني عن التزام مميت يجب تنفيذه...!!

اشرت له ان يدخل، بعد ان لمحت ارتعاش اليد الممسكة بالعكازة((.كلا سيدتي، على الباب،اريد ان اوجز.. يمكن ان تقنعيه يمكن ان تزيلي سوداوية الرغبة الملحة.. المكررة على فمه.. انه يتمترس خلف عهد قطعته.. بشرف ..أؤكد .. بشرف لم يكن هناك طريق اخر سوى ذلك، قرب الموت..امام تلك البوابة المذهلة.. كان يجب ان اعده، لم اعد اطيق ذلك، ساهجر المدينة، انه يلاحقني كل يوم..

.اي شرط؟

سالته ، وانا اركز نظري في عينين تقدحان الما وسط الشعر الذي توزع في مساحات الوجه..

.صعب سيدتي، لا يجوز ذلك..

يبرطم ..وتنبعث رائحة احماض من فمه، وهو واقف على عكازته، يرفض الجلوس يرفض الدخول..

.لم افهم.!!

ادار العكازة الى اليد الاخرى، وشرح كثيرا، تكلم ، وانا استمع، فهمت دون صعوبة انه يريد ان يعبرني كشهاب من بعيد، دون وداع ، يداري مصاعبه منذ اللحظة التي عثر عليه ((زبيدي)) مدفونا تحت البارود والطين والاشياء المحترقة((كان القصف شديدا سيدتي في تلك اللحظة اتخذ قراره الممتد نحو شروعه الممل الدؤوب في البحث عن ((زبيدي)) في طرقات المدينة، انه الخط الممتد منذ لحظة رفض ان يقدم له احد مساعدة ، لم يسمح لاحد بحمله ((ارتكني..والا ..)) كان يشهر بيد ضعيفة سلاحه ((لا اريد)) كانت ((اللا)) صعبة.. تحت المطر الغزير الذي يقلب الطين على الجسد...

((وحينما عجزت، سيدتي..عقدت معه رهانا..عقدا.. ختمناه برائحة الاشياء المحترقة حولنا...

.اراهنك ستشفى ..وتستعيد كل الأشياء المفقودة..حتى اللحم المحترق ، سيعود الى ما كان عليه..فقط ساعدني على حملك، كان يعوي وسط عواصف تنبثق من المه .. احتراقه..هوسه مفرط بلا حدود

.اقتلني .. او اتركني اموت

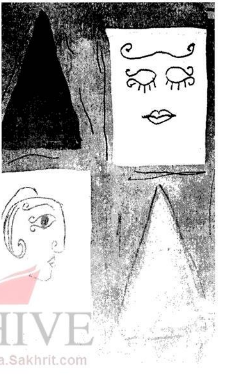
فاجبته : ان ذلك مستحيل ..لن اتركك..ولكن يمكن ان انفذ لك ذلك .. لاحقا . ((كلا..)) يصرخ بكل جوارحه ..

.إذا لم يحدث شيء ..اعاهدك ان احقق لك ما تريد.. ان امنحك اياه ..مهما طال الزمن.

وكان على كتفي ان يحمل هشاشة رجل، نصف حي،

اثر، وامضي، وهو يعلم اني اعرف لماذا يبحث عن (زبيدي) ، لكنه لا يقولها، وانا اتصرف على اني ادرك ضرورة اللجوء الى كسر رهان قديم، وكلانا صامت، يحدق في المقتربات التي حوله، بعد ايام صرخ من اعماق سباته حيث كان ينام متدثرا بمعطفه ((انا اشم رائحة زبيدي))..هرع نحو الباب بلا عكازيه. حينها تأكدت انه مصاب بوهم العوق في اطرافه السفلى. مضى متجها الى الباب وهو يصرخ ((أخيرا .. ايها الشقي..!)) تردد الصمت المشروخ بانفاسي في فضاء الغرفة والسؤال الذي يفرض وجوده ((ما الذي اتى بزبيدي الى هنا..؟))..((وماذا يريد..؟)) لكنه عاد يجر اقدامه جرا)؟؟؟ ((لم اعثر عليه.. هرب الخائن)) نام فورا ، لكنه استيقظ على غير عادته فجرا، وارتدى ثيابه على عجل دون ان يوقظني، كنت اراقبه، فتح الباب بهدوء وخرج الى الشارع، يضرب بعكازيه الاسفلت، فتبعته، كانت المسافة بيني وبينه واسعة لأنه كان يعتمد حاسة الشم لديه في بحثه عن اشيائه المفقودة، فكان يدور حول الازقة ذاتها دورتين حتى يهتدي الى طريقه ((ويردد..ايها الخاسر))((ايها الخائن))، وكلما لامست اصابعه جدارا، كان يكتب وهمه عليه، خرائط، وتثقل الصخرة على صدري..، ارقبه من بعيد، يردد ما يكتبه((اينما تمضي فانا تابعك..!!)) كنت اقترب منه، حينما صرخ دون ان يدير وجهه عن الحائط ((ها انا اشم رائحتكم تتغلغل في اعماقي ، اراكم واضحين ، حتى انت يا ملاكي، اراك تحومين حولي ورائحتك تسبق خطاك لي)). سمعته يؤكد متاهات يومه عبر الكاميرا..كامرتان تبثان صوراً ..تتساقط من ازمنة موغلة، تبث الصور من الماضي..((انتابته موجة من الضحك المتواصل وهو يرفع يده ملوحا في الاتجاهات ((شمال ، جنوب، شرق، غرب) ويؤكد ان الصوت قربه((تك..تك)) ((وانه مهما فعل ..واينما يذهب فانه تابعه..))

ولم اكن اعلم ان كان يراني، ام انه يخمن ذلك، عدت ادراجي صوب البيت وانا اكور الصور، فاحس ثقلا هائلا يجثم على صدري، احث خطاي..وكلماته المتقطعة.. تصل اذنيّ تتدفق عبر رنين ياتي من زمن اخر.



نصف محترق..((سيدتي ساهجر المدينة مرغما، لا اريد ان التزم بذلك، ارجوك لا تخبريه)) مضى يسحب جسده العملاق على عكازته..((لا تذكري شيئا عن هذا اللقاء)) صرخت خلفه، ((..هل أراك مرة اخرى..)) لوح لي مبتسما.. واشار بيده اشارة مبهمة ومضى، ومن يومها لم اره ابدا ..كان ثمة اشياء تدور حولي، مادت بي الأرض، واسقط مغمى علي، وافيق على تربيته على خدي، ((لقد تعثرت بجسدك..)) قالها وهو يداعب خصلات شعري يمسدها.. ويبكي كنت ادرك ان ثمة احساس مخادع، يناور حولي، يراهن ان رؤيته ((لزبيدي))، تفيده ، واصدق ذلك، اكرر.. ((لكي يطرد كوابيسه..) لكني يومها.. ومذ عرفت ، تهت في رمل مفردات اليوم.. والايام التي تلته، وتنغرز خطاي بلا

في هذا العدد نكون قد أنهينا نشر القصائد والقصص الفائزة بجوائز مسابقة مجلة الأقلام لعام ٢٠٠٦ وفي أدناه القصيدة والقصة الفائزتان بالجائزة الثالثة.

في أعقابِ نجمةِ الظهر

شعر : يحيى صاحب

.١.

لم ترَ غيرَ رأي.

أم رؤيا؟

لم تحسبِ الهواءْ

شهادةً لريحْ.

لم تدّخرْ صمتاً

لكيما تمّحي.

لم تنكسرْ، أبيض، مثلَ قوسْ.

لم تستعرْ وجهَكَ.

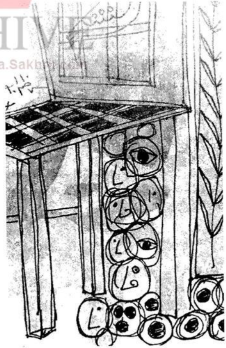
إراكَ . في دائرةٍ قصوى على مُدّرجٍ أبيضْ.
وحدَكْ.

تُنازلُ الساعةَ: عينَ الزمن الوحيدة، الجامدةَ
البؤبؤْ.

وكلُّ ما تبدو بهِ ليسَ قناعاً. قلبُكَ النابضُ
لامن جبسْ.

اثبتْ ولو بظلّ . عقلُكَ ما يَمدُّ للداخلْ .
قناطراً. مِن

اجلْ . جزيرةٍ لم يكشفْها احدٌ قبلكْ. الم يكنْ
مداكْ



هذا المدى؟ فيمَ، إذنْ، لا قمرٌ هناكْ ، منكَسِراً، يُضيءُ؟
أسكلةٌ تُشادُ . من أجلِ ماذا؟
ألكيما، أبداً، يواصِلُ الموتُ، هنا، التأرجحَ الونيءُ؟ تحتُ،
عميقاً. دائماً، ثمّة، ما يُرصّعُ المهادْثمّةَ، ما يرسمُ في الوهادْ .
دائرةٌ: أكبر صقرٍ أينما انشدّت الى آخرها، هناك قوسُ
أفقٌ. ليسَ بعيداً. خطوة، بعدُ، وتغشى ، صالة الوجودْ.
كلُّكَ عينٌ أينما تشحبْ . على الأفاريز بروفيلاتْ. وكيفَما
نظرتَها وجدتَها تبهتْ . خاسرةً ألوانها . باهتة كانت
أجلْ . أشكالُ مالا تُحتذى زرقاءْ. أكلمّا عالجتَها
جاءتْ وداستْ فوقَها مركبةُ الساعاتْ؟ وأينما تركتَها تركَتها
فارغةً؟ يضلُّ جملٌ من ثلج: قلوبُ آلافِ المرايا.
الصدى يبعثرُ الأسماءْ. حيثُ الظلُّ . دائرةٌ، ينفتحُ الضوءُ
على مالا حدودٌ، أبداً . تحدُّهُ. على البقايا.
إنَّها ، فعلاً.
لولا بوسع مشهدٍ إيجازُ ما يذبلُ تحتَ أبطُ أقصى
توجّعاتها الطبيعةُ . اُستاءتْ. لقد أرهقَها ضَغْطٌ.
ألا تسمعُ .
كانتْ تصاويرَ
وكانتْ ذهباً
أوشكَ أن يصيرَ
نقشاً. فهل تهشمَ القالبُ؟
وهيَ هل انصاعتْ؟
لقد أوجزَها
حتى غدتْ ظلاً
حتى عذتْ أقلَّ من ظلٍّ
لقد ركّزَها، ثمّة.
ما أعطى انطباعاً:
إنَّ ما يُحرِّكُ المساءْ
ليسَ صدى وصولِ أشباحٍ
الى دائرةٍ
بضعُ خطىً تصدحُ
في فراغْ . غيابِها
بضع رؤىً!
ها
هي
ذي..
تدنو وحوشٌ
قبلَ إنْ يضمّها
مُطلقُها الصغيرْ.
**
ليسَ مدىً . أقلّ. ليسَ جُماحاً . فَرَسٌ . أقلّ
ليسَ ردىً يمكنُ أن يأتي. السهمُ الذي أطلقَهُ ما
لا يُسمى رائشاً، أبيضَ، صوبَ إسمْ. يُقالُ: إغواءٌ،
وقد حلَّ، أخيراً. بَهَتَ القلبُ على بوّابةِ المصيرْ.
مما رأى:
كلبٌ بحجم منزلٍ. ينبحْ . ملتهماً أدنى الهوّيات
لكي يدّاخلَ

العالمُ: تنطلقُ الأشياءُ من عقالِها. الوردةُ قد دحرجَها مهبٌ.
أدائماً، حمامةٌ تُوشكُ أن تموتَ.

**

صوّرَها. أجلْ
كما كانتْ.
لقد راعى التفاصيلَ ، تماماً.
قلبها مُخطّطاً. أجلْ. وحتى السهمْ
كان حقيقيّاً
حتّى الرَّحْمْ.
حتى الفحمْ.
حتى الريحْ.

**

أحينما انتهى عديدونَ الى أشباحٍ . في سُفُن شفَرَها
الموتى، وحدَكَ، كنتَ الحيّ؟ وهم على أرباحٍ . تقاسموها .
اختلفوا. إنَّ المدى خاوٍ: ناقوسٌ على فراغهم مقلوبْ.
كأنَّهم، وليسَ من وجودٌ ، يبدو، لهمْ، غداً ، يخططونَ
ناسخينَ وجهَ الشمسْ. على بياضٍ ، فاتحينَ وردةً، محتفظينَ،
دائماً، بعيّناتٍ. ألها نظائرٌ؟
لا . فلتكن روحُكَ أنّى أجهشتْ بلبلَكَ البارعْ.
ألم يكنْ إياهُ من أيقظَ عصراً؟ وهمُ انحازوا.
إخترتَ أنتَ الريحْ. مرتفعاً، دوماً على جوادْ برؤيتكَ الخاصه.
أنظرْ لهم كيف احتفوا بظلّ
كيفَ اختفوا في عدمٍ صغيرٍ!

. ٢ .

لا
أسمعُها تكرزُ. إيْ. كريحْ
تنفخُها معازفٌ . بيضاءَ، لا
لون لها، أضحى لها
لونٌ
لها شكلٌ
لها إسمٌ
لها .
أبعدَ
صوبَ نهرْ
أحرّك ابتسامتي..
أخرصُ أنْ يكونَ ظلّيَ
أبيضا.
أزرقْ.
أبعد
صوبَ نهرْ
على جوادٍ أخضرٍ
من خزفٍ وطينْ
سأعتني، حتماً، بما يجعلُني نمراً،
مخططاً أجرُّ منها برثني.
أبعدَ
صوبَ نهرْ
آخذُ شمسي: المدى كاملَةً على فمي.
أكانَ ذيلَ ضحكتي المقطوعْ؟
وكائناتي؟ كيفَما أديرْ

جهازَ مِرقابي

أرى عوالماً

فيما يرى غيري فراغاً

دائماً كنتُ أرى .

. ٥ .

الشمسُ كانتْ ملعباً أخضرَ. كانت وردةً من ذهبٍ،

هناك: كنتُ أراها.. وحدها؟ لا . معها رأيتُ .

مَن مثلي رأى.. أنا . رأيتُ اللّهَ . الجمالَ . العالمَ.

افكاراً ولّما تختلجْ في قلبهْ . محبرةٍ. أجملُ شيءٍ هوَ

ان يأخذكَ الأبعدُ. أن يأخذكَ النورُ الذي اختصَّكَ

أن تكون.. وكنتَ، فيما كانت الأرض وقد تراجعت،

تعتسفُ السماء: ((مَراحُ . تأملاتي، أبداً.)) وحدكَ.

لولا ولَهاً، تهتمُ بالزرقة واهتمامكَ الغامضْ. بتيهها،

مكتشفاً كواكباً أخرى وانجماً، مقهقها من قمرِ الوعودْ

امامَكَ الأفقُ . وعيناكَ على الأفق الذي يليهْ:

تبحثُ عماذا؟ أكانت نجمة ، حقاً؟ وما كنت تراها.

أهكذا كنتَ تراها؟

((سدّدتني مرّةً)) أهكذا كنت تراها؟ ((كنتُ صقراً.

دائماً تدفعُني ريحٌ الى أمامْ))

**

أهيَ مُحاولاتْ

رَتْقِ الريحْ

بنفسِهَا؟

أهيَ مُحاولاتْ

في مضمارَ

لا منافسُ فيه

ولا ظلَّ لهذا،

أبداً، يـ

سـ

قـ

ط

إنّ المظلاّت

التي، مثلَ زهورٍ، حَرّةٍ، فتحَها الهواءْ

قد جنحَتْ أبعدَ. قد كانت هيَ . لحظةَ ما كانتْ على

جبس تماثيل. نحاساً أخضراً ينضحُ ذكرياتْ .

خضراء. تحت المطر المتَّصل الوقح على مشمع العالمْ

دورتُها لم تكتملْ وعقر باها آزدردا صيفاً على العشاءْ.

آحتاجا لأصبعينْ. كيما يدورا مرّةً أخرى . الى ذُرى أقصى. الى هواء

**

كانتْ من الوهمْ

لقد كانتْ فراغاً

كلُّها

تحسُّسي كانَ بلا حدودْ

لكلِّ ما استدارْ

منها. لقد تابعتُ أحلامي بها.

تابعتُها . تخيّلي اسرعُ
بل اكثر عُمقاً، أبداً.
ذهبتُ للأقصى
وكان قلبي
دائماً، وراءها
يضربُ في أعقابْ
صورتها . الفكرةِ
وهي تقطعُ الذهن.
لكي تكون
تُدق أبواباً
لكي توجد
تلغي عدماً.
كلُّ الأفاريز التي يُديرُها الهواءُ أفكاري
كانتْ. تمثلاتٍ ورُؤىً كانتْ
متى تُضحي تصاويرَ
لأشياءَ وكائناتْ
مُرعبةٍ؟ تلكَ تفاصيلُ، وقد تهبُّ من أشكالْ
ماكانتْ، قبلُ، وحوشاً. أبداً ، هيبتها تجمدُ
الهواءْ.
قنطرةً، بيضاءَ من سبائكِ الموتى. تفصلُها
خزائنْ.
أهيَ النواويسُ التي تأهلْ . حدائق الثلج بها؟
أمن وراء الشمس؟
**
من ورائها:
إنفتحتْ بوّابةُ الجحيمْ، بابُكِ
عن ظل. اجلْ . كانَ
وماعداهُ .

خُذي بشكل ريحْ
آخر إشكالاتها
صوبَ صدىً أزرق لم يفجأ بأنكسارْ
صوبَ انحسار حُبّ
تحتَ خيمةِ النهارْ
صوبَ سكونَ جَرْسْ
ممتليءٍ صمتاً
من أيامكِ القصارْ
عساكِ تفهمينَ إمّا
س
ق
ط
الغبارْ
على مراياك،
واغفى شبحٌ ضئيلْ،
أبيضُ، في إرجوحةِ الرياحْ
لم يخطفْ قدّامكِ كالدليلْ،
مُنتظراً، أن يضعَ الوردة في مكانها منكِ
على ثوبكِ، تحديداً . في الظلِّ
الذي أضافَهُ المساءُ،
توّاً، الى سنيّتكِ الضوئية
الناقصةِ، الآن،
لكيما تصلي:
إنجاً من الصَمَمْ
إنجاً من البردِ الذي يُركّزُ الندمْ.
إنجاً من العَدَمْ
وتعبرين هوّةَ الوجودْ.

جوائز

قصة قصيرة

كلبة الحرب

اسعد اللامي



كانت الظهيرة تلك، من فرط وغرتها قد خلت من الهواء واحلت اجنحة من سديم ساخن مثقل بزفرة الاصداف والسلاحف والقصب هومت فوق المياه على ارتفاع خفيض فوق رؤوس حيوانات ماء شنفت [illegible]واهها بحثاً عن نسمة عابرة، رأيناها تنحدر. كتلة غامضة. عبر قامات القصب والبردي بمحاذاة مهوى السدة تحتك بها وتصدر اصوات خشخشة يابسة، مذعورة بدت كأن السلاحف الكبيرة وافاعي المياه قد طاردتها طوال رحلتها تلك.. انقلبنا الى الوراء اثر الصرخة المباغتة التي اطلقتها .. الفتى حفار القبور داعياً فيها الجميع الى التبعثر والاختباء بين الشقوق، فيما لاحت ماسورة بندقيته سوداء، متعرقة، موجهة بأرتجاف صوب عيدان القصب المهتزة التي ما لبثت ان انفرجت حناياها ليعقبه انفراج آخر في اطراف اعصابنا وحدقات اعيننا التي اتسعت دهشة ترقب الرأس ينبثق في البداية يعقبه الجسد الهزيل الهاطل للاسفل والمنتفخ نحو الجانبين، تسمرت عند الانحدار الترابي لحظات قصار كأنها تمتص وقع المفاجأة علينا وتقتنص آخر خيوط الحذر والخوف..هزت جسدها بعنف هزات متلاحقات مثيرة في الهواء نثاراً من ماء.. ثم تهادت صاعدة نحونا ببطئ شديد وهي تتشمم الارض

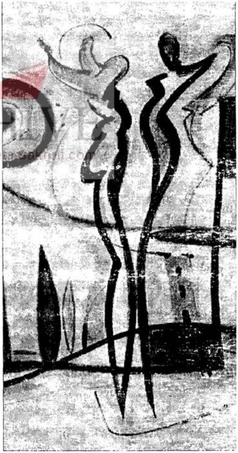
بمنخر مرتجف.

تطلع نحوها بعين ثاقبة، خمن انها في شهر حملها الاخير، كان ذلك واضحاً من اثدائها التي بزغت وحلمها التي نتأت وردية، ومن قوائمها التي انفرجت على الارض تاركة الحوض يتدلى بارتخاء واضح.

رثى لها في قراءة نفسه واثار فيه لهاثها الذي زادته وغرة الهور تسارعاً مزيداً من الحزن والتعاطف الغريب.

أي قدر اعمى دفعها للمجيء نحو هذا التيه المجنون؟

أيكون اطفال القرى العابثين قد طاردوها بالعصي والحجارة حتى وجدت نفسها في حلق اللسان حيث لا



مكان ينم عن رائحة تغري باللجوء سوى ملجئنا المدفون في اقصاه؟

تنبه لها واقفة امامه بهيئة تنم عن ذل واضح واستكانة عجيبة.

رفعت قائمتها الخلفية اليمنى ومالت برأسها نحو احدى الحلمات، لعقتها بعنف ممررة لساناً خشناً مبتلاً بلعاب دافق على الضرع مصدرة صوت احتكاك رطب ثم توقفت، رفعت رأسها، طالعته بعينين غائرتين طافحتين بالشكوى، كأنها تشير نحو مكمن ألم لا يطاق وتتوسله ان يمد يده ليرى عذاباتها المستفحلة.

وجد نفسه يداعب فروة رأسها الحمراء المتوهجة بفعل شمس آيلة للرحيل، ثم انزلقت يده نحو المكان الذي اشارت اليه.

ندت عنها آهة خافتة واتسعت عيناها ثم انغلقتا ببطء شديد.. سحب يده على عجل وهرع نحو الملجأ، فتح حقيبته الصغيرة ثم عاد حاملاً فرشاة حلاقته وانبوبة دهان ((الرومالجين)) التي كانت ترافقه باستمرار لعلاج اوجاع مفاصل ركبتيه..وضع جزءاً من الدهان ذي الرائحة النفاذة على شعر الفرشاة وشرع يدلك المكان.. هوت الكلبة على الارض، ثم اغمضت عينيها، باعدت ما بين فخذيها كأنها تمنحه فرصة افضل ليمد يده ويدلك مكان الالم.

صار بميسوره ان يضغط على المكان ويتحسس الكتلة الصلبة المترجرجة تحت الجلد، ويحدد موقعها بدقة من خلال الهالة الزرقاء البنفسجية التي طوقت المكان، سحب نفساً هادئاً إذ داهمه احساس بألفة غريبة لم يشعر بها منذ عدة سنوات، منذ تركه لعمله كطبيب بيطري والتحاقه بالحرب، تتسرب نحو روحه وتملأ عليه حواسه التي بلدتها المعارك..

كانت الكلبة لما تزل غافية، كأنها تأخذ قسطاً من نوم لم تعرف طعمه منذ زمن طويل، وجد نفسه يحدثها بصوت خفوت: أنت تتألمين إذاً ..لا بأس عليك..كلبة ذكية، سوى انك خائفة ومجهدة .. شأننا جميعاً هنا..

لا عليك..

ناصت الكلبة، فتحت عينيها، ثم اغلقتهما ثانية..عاد صوته من جديد اشد خفوتاً واكثر لوعة.

هل أعرفك نفسي، انا ادعى الدكتور سعيد.. اللعنة.. اعني جندي الحرب سعيد. اصدقائي يلقبوني بالفأر لضآلة جسمي كما ترين.

انا طبيب بيطري، لو تعلمين كم عالجت من الكلاب، كلاب صغيرة، مدللة بأطواق من خرز ملون، واجراس نحاسية صغيرة، ترن مع حركاتها المتهادية..هل احدثك عن احداهن.. حسناً ولكن دعيني قبل هذا،

اخترلك اسماً..

ما رايك بغريبة؟.. اسم جميل أليس كذلك؟؟؟ رغم رنة الحزن الواضحة فيه.. كلنا غرباء هنا.. لا تبتأسي. فتحت الكلبة عينيها، ابقتهما مفتوحتين، كأنها تتسمعه..كلبة مطيعة، سترافقينني في اوقات الهدوء حين تصمت المدافع اللعينة، سنصطاد سمكاً كثيراً..اعدك بأنك ستشبعين.

والان أتودين سماع حكاية روزا..؟ استمعي اذاً..

ذات يوم بعيد موغل في القدم..لم اعد اتبين شيئاً من ملامحه، سوى اني كنت فيه امارس عملي في مشفى المدينة البيطري..شاب صغير، استقبل الصباحات بفرح غامر، حليق الذقن، باسم الاعطاف كما يليق بعاشق صغير مفتون بالسماوات والنساء والاطفال والاغاني والنهر المعانق للبيوت..صدرية بيضاء ومكتب جميل، وقلب خالٍ من الهموم يسع العالم ويفيض، دخلت علي روزا يحملها ذلك الاوربي الضخم بين ذراعيه، بيضاء جميلة ذات عينين زرقاوين يطوق رقبتها عقد من خرز ملونة لطيفة..انداح صوته مرتجفاً، اقرب للبكاء، لا يتناسب مع ضخامة جثته، مما جعله مثيراً للشفقة والرثاء.

ارجوك..اريد لروزا.. كلبتي التي رافقتني عمراً طويلاً، موتاً هادئاً، موتاً رحيماً دون ألم.. لقد هرمت وماعاد بامكانها تذكر مواعيد طعامها ولا مكان التبرز..ارجوك..موتاً دون ألم..

اطلقت الكلبة همهمة غريبة ..ماذا؟ هل آلمك مصير روزا؟ ولكنك لم تمهليني كي اكمل الحكاية.. لم تمت روزا، لاني رفضت، رفضت تماماً فكرة قتلها.. وذلك الاوربي تراجع هو الاخر عن قراره في اللحظة الاخيرة، وعاد الى عناقها كأنه يعتذر عما سببه لها من ذعر. والان دعك من هذا.. أنت لست روزا..

مارأيك، سنقوم بجولة في الارجاء.. ربما نصطاد سمكاً وتأكلين ..نبحث الكلبة نباحاً متواصلاً بعد ان نهضت بتثاقل وتراكضت حوله كأن ما تؤديه، الرقص او الانتشاء.



فيما بعد، وطوال ايام لاحقات اصبح موعد رحيل الشمس راسخاً في ذاكرة الكلبة تستلقي فيه في المكان عينه، تباعد ما بين قائميتها الخلفيتين وترسل نحوه دون بقية رفاقه نظرات ضارعة تتوسل عودة فرشاته لتهوي على مكان الالم.. مما جعل حفار القبور يستخرج من خزينه الفاحش لقباً يضيفه الى لقب الفأر، لقباً مخدشاً للحياء

مكثنا ليلاً محتدماً في الملاجئ، واتعس اوقات الهور في الحرب وقت التهيؤ لليل، إذ يجرجر الضياء ذيوله وتنوس الظلمة، تعتم المفازات وتغدو جارحة للروح، كانت اصوات المدافع تهدر طوال الليل، تمتص المياه اصوات انفجاراتها ثم تطلقها مكتومة مثيرة للهلع والرعب فيما تلتمع بين الحين والاخر اسطح المياه واجمات القصب ثم تنطفئ لتهمد الروح تدخل دهاليزها، يغدو الجسد مركزاً للعالم، تحتار فيه، اين تضعه؟ وكيف تتلمس له السلامة بعيداً عن الموت الزاحف؟ يدوم القلق ساعات حتى يتبلد الذهن وتذوي الحواس ويصبح الموت صنواً للحياة.. حينها تستسلم لنوم طويل، مهرب قلق ومريض.

في وهدة النوم، كان الافق الشرقي منفتحاً على جبال خضراء ساطعة وروابي باسمة، ومياه الهور تعكس زرقة سماء متضاحكة تتراقص فيها طيور لعوب.. استلقت ((غريبة)) في المكان ذاته هادئة مستسلمة تود الخلاص من عذاباتها، كنت قد اعددت لكل شيء عدته" المخدر، خيوط الجراحة، المعقمات ومشارط ومقصات عديدة.

وثمة احساس راودني ، بأن كل ما فعلته من قبل لا يعدو سوى تهدئة مؤقتة للآلام.. خدرت الدائرة المزرقة للضرع، ثم انتظرت حتى سرى مفعول المخدر في المكان، لأهوي بالمبضع على الجلد الخارجي فاتحاً فيه شقاً طولياً محاذراً الحلمة الناتئة.. اعقبته بشق آخر في عضلات الضرع السطحية لأصل الى تلك الكتلة الصلبة ، المتقيحة الزرقاء، احسست ان اصابعي بدأت ترتجف، القيت عليها نظرات عاتبة وشككت ان تكون قد فقدت دربتها القديمة، واحلت الامر الى انبثاق الدم من احد الشرايين التي طالتها الاشفرة الحادة ، التقطت ابرة خياطة رفيعة هلالية الشكل وغرزت بقوة ثم عقدت الخيط، نظفت المكان وهدأت قليلاً، إذ تبينت ان العقدة قد سدت منفذ النزف ، لم يبق غير ان اهوي على ما تبقى من روابط لحمية تربط الكتلة المتيقحة، التي كانت تترجرج بين اصابعي، امسكتها بشدة، وبدأت بفصلها عما يحيطها.. حتى تيقنت من كونها انفصلت تماماً.. سحبتها بهدوء وطوحت بها بعيداً لتبتلعها المياه، نظفت الجرح من بقايا الخثرة المتقيحة وبدأت اشد اللحم الى بعضه، اخيطه خياطة دائرية محكمة اعقبتها بخياطة لولبية للجلد، ثم



سكبت قليلاً من اليود على الجرح.

افتر ثغر رفاقي بعد انحباس طويل، لكزت حفار القبور المنحني فوق رأسي، ليجلب قليلاً من الماء ويرشه في اذن الكلبة، التي بوغتت تماماً وانتفضت منتصبة، هزت راسها بعنف ثم ندت عنها آهة طويلة وانزوت تعوي في احد الشقوق.

همدت المدافع بعد احتدام طويل خلنا معه ان الظلمة لم تسفر عن صباح جديد لكن نباحاً متواصلاً مزق ذلك الهدوء الكئيب. نباح غريب، ناتيء كأنه الوخز او الزعيق كأنه النحيب المديد قبائل من الكلاب كانت تتصارع في الارجاء، تعوي تخربش وجه الضياء الناهض بهدوء، هرعنا جميعا خارج الملجأ: هز المشهد المرعب أعصابنا التي هدات للتو وأطبقت على ارواحنا القسوة الموغلة في السعار والدم كانت الكلبة قد ولدت في الليل جراء اربعة، في غير أوانهم، كما لو ان رعب مدافع الليل قد اقسرها على تلك الولادة. أستدرجتهم نحو حفرة قديمة تركها على اديم الارض انفجار قديم حاصرتهم بين انيابها والمخالب، وراحت تنهش أجسادهم الطرية بهستيرية مجنونة وهي تنبح مغرغرة في الاحشاء مثيرة نثارا من دم ومزق لحمية في الهواء. وخيوط من لبن تنز من أثدائها تشخب على الارض والجراء الصغيرة تطلق اخر صيحاتها الفزعة المستغيثة قبل ان تتحول الى مزق شوهاء. قفز حفار القبور قفزة هائلة ثم عاد معتمرا سلاحه صوب نحو الرأس، نحو الرأس تماما ليهمد كل شيء في وجوم عميق.

محاور وملفات نقدية

في نية مجلة الأقلام فتح محاور وملفات ادبية عديدة في مجالات الإبداع. ويسرنا أن يكون محورنا الأول (قصيدة النثر الآن.. الإنجاز والطموح). ونود أن تصلنا إسهامات الأساتذة من الآن ليكون العدد الثالث لسنة ٢٠٠٨ المؤمل صدوره أوائل مايس ٢٠٠٨ حاضناً لها، راجين أن تكون المساهمة بقدر ٤ صفحات مطبوعة لا اكثر.

أما المحور الثاني فسيكون تحت عنوان (أمام الرواية ومدها.. هل الشعر في أزمة؟) ليظهر في العدد الرابع لسنة ٢٠٠٨ المؤمل صدوره أوائل تموز ٢٠٠٨.

أما العدد الخامس المؤمل صدوره أوائل أيلول ٢٠٠٨ فسيضم ملفاً عن الناقد المبدع الراحل محمد مبارك.

أما العدد الأخير لهذه السنة وهو السادس المؤمل صدوره أوائل تشرين الثاني ٢٠٠٨ وهو الذي سيكون ملفه عن الناقد المبدع الراحل الدكتور عبد الإله أحمد.

آملين من الاساتذة الأدباء والنقاد التفاعل معنا ورفدنا بما يؤكد بقاء مجلة الأقلام ممثلة للأدب والثقافة بكل أطيافها وبجدارة.

مع تقديرنا

هيئة التحرير

في اعدادنا المقبلة :

الدراسات : هيدجر والمسألة د. أحمد شيال

الواقعية والتجريبية والسايكولوجية في الرواية / عادل خضير النجار

البنية المكانية في شعر عيسى حسن الياسري / ماجد الحسن

العولمة الأدبية والخصوصية الثقافية / عباس خلف

الشعر : كل هذا الضوء .. بلادي / خالد الخزرجي

طارق الأبواب / ليث الصندوق

من أيام محنته / محمد علي الخفاجي

القصة : تليباثي / هيثم بهنام بردى

شيزوفرينيا / فرهاد ثيربال

تداعيات مؤجلة / عبد الرزاق السويراوي

تنويه :

عرض رواية الدفتر المحظور صراع الشخوص والبناء الفني للسيد أحمد عبد زيدان المنشورة في العدد السابق من مجلتنا لم يرد سهواً اسم مترجمة الكتاب السيدة مها محمد لذا اقتضى الاعتذار

تحدي سلطة الذكر في مسرحية شكسبير

حلم في منتصف ليلة صيف

ترجمة: فضيلة يزل

عن تجربة حلم في منتصف ليلة صيف:

أطفال في عمر المراهقة، لا يأبهون لشيء في العالم سوى الحب، اما الساحرات فقد بدون منعزلات وهن يرتدين ملابس مصنوعة من جلد الوحوش الملونة بجميع الألوان الزاهية. لقد ركز مخرج المسرحية كثيراً على الجوانب الاحتفالية في المسرحية من خلال شخصية الحلاق، مانحا اياي قصة ممتعة عن قلوب خالية من الهموم بسيطة في تفكيرها.

عندما أقرأ عن شكسبير والموقف السياسي للملكة اليزابيث بوصفها زعيمة نسوية لمجتمع أبوي تسود فيه سلطة الرجل، عندها فقط ادرك حالة الانفعال اتجاه ما كنت استمتع به. هذا جعلني مهتما في كيف يؤثر السلوك الناتج عن خلافات الجنس والقوة في المسرح الذي كان قائما في تلك الأيام.

فيما يأتي أريد ان ابين كيف واجهت سلطة الذكر تحديات في "حلم منتصف ليلة صيف" وما هي ردة فعل الشخصيات الذكرية. فضلا عن رغبتي في بحث وجهة النظر المسرحية المهتمة بهذا الموضوع.

.الغابة بوصفها عالماً خيالياً وهمياً:

الموضوع الرئيس في مسرحية " حلم منتصف ليلة صيف ".كما يخبرنا القليل من . الحلم، ليكون اكثر دقة، فيتألف من احلام عدة: حلم الأعماق، حلم العشاق، وحلم هيرميا ضمن حلم آخر. اذ تثير هذه الأحلام الخيال. كما قالت، وقد خبرت هذا بنفسي.

ان وجود مسرحية ضمن مسرحية أخرى لفنان محترف هي أداة أخرى لتحدي خيال الجمهور المشاهد. وفي مسرحية كهذه "لم تكن مشاكل الخيال والتمثيل سوى قضايا" كما صرح بذلك ريتشارد دوتون في المقدمة لمقتطفات من نقده الذي تناول " حلم منتصف ليلة صيف."

في الخيال. وكذلك في الرواية أو الوهم. يمكن ان يدعو الكيان أو النظام الاجتماعي الى قضية، ففي مسرحية "الثانية عشر ليلاً" كان التحول في كيان الجنس هو الموضوع المركزي، اما في مسرحية " حلم منتصف ليلة صيف " فتركز على فكرة عالم الخيال الذي يوازي عالم الواقع في اثينا: الغابة الليلية كونها مكانا للأنسلاخ بدون رقابة أو سلطة. هنا يتحول بوتوم الى حمار ويقع في الحب مع ملكة الجنيات تيتنيا "فيما يعرف بحلم بوتوم". وقد قال لويس ادريان منتوروس بأن هذا مثال على اختلال النظام الاجتماعي وهو حلم اليزابيثي مهم يعبر عن

الرغبة في امتلاك سلطة على الملكة، اذ كانت هذه رغبة عامة في العصور الاليزابيثية.

وقال سي. أل. باربر بأن "الغابات مناطق اثارة شديدة". وهنا يعبر شكسبير عنها "رغبة الطبيعة التي تكتمل بالاقتران". وخلص باربر الى ان "طريق الطبيعة الذي شعرت به تكون.. بالأشياء التي تكونت خلال تصادمها مع الطبيعة". لذا بالنسبة لباربر الغابة مكان أو ميدان للمحبين لتأكيد حبهم دون الحاجة الى اذن من والديهم الأمر الذي نجحوا في تحقيقه في النهاية. لذا كان الحصول على فرصة لكسر القواعد التي هرب منها العشاق وكذلك بيتر كوينس الى عالم الجن الخيالي. في الغابة حصلوا على اسباب التلاعب من خلال جرعة الحب لدى أوبيرون، وحصلوا على التآلف واعادة تحديد علاقتهم. لذا يلعب هذا العالم الخيالي دوراً هاماً في اظهار شخصيات الذين رفضوا الموافقة على النظام القائم آنذاك الذي كان يحدد اسس حياتهم.

. بطلات المسرحية نساء متمردات:

في "حلم منتصف ليلة صيف" تواجه سلطة الرجال شخصيات نسوية متمردة فهيرميا ترفض اتباع رغبة والدها في الزواج من ديميتريوس. في حين ملكة الأمزون السابقة هيبوليتا تزوجت من الدوق ثيسيوس، وملكة الجنيات تيتانيا غير موافقة على الأقتران بأوبيرون وعدم اطاعة اوامره في تسليم الصبي المسروق له على الرغم من ذلك، أخذ النساء المتمردات اماكنهن المناسبة واستقر بهن الحال، وحل الأشكال، في نهاية المسرحية.

سالقي الآن نظرة فاحصة على البطلات المتمردات لأرى كيف. وفيما اذا. كانت تحديات سلطة الذكر من قبل النساء في "حلم منتصف ليلة صيف" أثرت فعلاً الى حد انها جعلت الثورة تحدث على المسرح.

1 . عصيان هيرميا لأبيها.

العشاق الأربعة" هيرميا وليساندر، هيلينا وديميتريوس اعترضوا على قيم والديهم قبل كل شيء، فرفضت هيرميا رغبة والدها في الزواج من ديميتريوس لأنها كانت تحب ليساندر. والأمر بالنسبة لأغيوس والد هيرميا كان في رفضها غير المقبول، قائلة:

لقد حاز ديميتريوس على حبي

ومالي سوى حبي افصح له عنه"

والحب لي، ولي كل الحق فيه

وسأبقى ملكا لديميتريوس ألقد صرح بأن هيرميا ملك لديميتريوس فهو يرى نفسه مخولا لتحويل سلطته على ابنته الى ديميتريوس، اذ يعزز اغيوس رأيه عندما يستحضر الامتياز القديم للأثينيين. "كما انها ملكي، وقد أقنعها" كما انه سيفعل ذلك: كي يحتفظ بسلطته الأبوية، فقد أعلن بأنه سيعاقبها على عدم طاعتها اذا لم تذعن لمطلبه. عندها حذر الدوق ثيسيوس هيرميا "يجب ان يكون والدك كآلاه بالنسبة لك" بهذا القول يدعم ثيسيوس فيه رأي إغيوس بأن على الأبنة طاعة والدها ويجب ان لا تختار ما تفضله هي، بل ما يفضله والدها.

لقد كان لهيرميا فهما مختلفا للطريقة التي يمكن توضيح الموقف بها: "اريد ان يرى أبي لكن بعيني". انها تفصح عن رغبتها في تحديد مصيرها وتريد ان تكون هي التي تقرر بمن ستقترن من بين الرجلين المتنافسين وعلى والدها ان يتبع اختيارها لا اختياره. عندما تجرات هيرميا وناشدت والدها: "اتضرع الى فضيلتك بأنني أعرف/ النازلة التي ستحل بي في هذه الحالة/ إذا رفضت الأقتران بديميتريوس"، يصرح ثيسيوس بأن عليها ان تعتزل الرجال باقي حياتها. وقرارها في هذه الحالة وعصيانها سيكونان لصالح تنفيذ العقوبة بها:

إذن هل سأكبر، اعيش، اموت، سيدي

قبل ان تفض بكارتي

حتى ان سيادته غير مرغوب في استعباده

فنفسي لا ترضى بالتخلي عن سيادتها

تظهر هيرميا قوتها المتمردة. يبدو انه مع وحشيتهم القاسية، لم يتمكن الرجال من اضعاف عزيمتها لتحديد مصيرها.

على أية حال، لم تقبل هيرميا الحكم وقررت الهرب نحو غابة الجنيات. وبعدها اجتمعوا في الغابة وحلت جميع الأشكالات التي وصفها بوك قائلاً: "على الرجل ان يحصل على انثاه مرة أخرى، فسيكون الجميع بخير". في النهاية يزول الاضطراب الحقيقي وتشرق السعادة على وجوه الجميع. عندما نميل الى نسيان المغامرة التي قامت بها هيرميا عندما اعلنت عصيانها لأبيها .إذ لا توجد مشكلة في كيف سيبدو موكب الزفاف ممتعاً، ففي هذا الزواج قامت المرأتان بسرقة حريتهما في تحديد مصيرهما عنوة. الأمر الذي لم تحصلا عليه سابقا إذ كانت سلطة الأب هي السائدة. لذلك تعرف المرأتان بأنهما ضحيتان لنظام سيادة الأب. على الرغم من ذلك كانت هيرميا جريئة جداً فقد تنازلت عن سلطة الأنثى في النهاية لتوافق على سيادة وسيطرة وغلبة الرجل عندما تزوجت لساندر إذ هزمت مقاومتها.

2 : ضعف ملكة الأمزون هيبوليتا واستسلامها لقسوة الملك ثيسيوس:

بما ان جميع العشاق كانوا من الشباب، فقد يبدو صراعهم جزءاً من صراع جيل وان ما يحصل لهم درس عليهم فهمه. ليبقى صراع القوة والجنس امراً يهم جيل الأباء. كما تبين العلاقة بين ثيسيوس وهيبوليتا. فثيسيوس وإغيوس يمثلان مجتمعا ابويا في عالم الواقع في أثينا. فكانت الشخصية الوحيدة التي لم تكن قوية بما يكفي لمواجهة ثيسيوس هي شخصية هيبوليتا. في ابيات ثيسيوس الشهيرة: "اتودد إليك بسيفي/واكسب حبك، ناهياً كل عذاباتك" أشارة إلى أسره لهيبوليتا عندما هزم قومها الأمزونيين. وكنتيجة لنصره الذي حصل عليه بوحشية، رضيت به سيدا عليها.

وبما انها اصبحت لا تتصرف كأمرأة أمزونية، اذاً يجب ان تتلاشى قوتها تماماً وبشكل نهائي ويبدو انها لا تمتلك شيئاً هاماً لتقوله فهي لم تقل سوى ابياتها الأولى في المسرحية مبينة للجمهور خطة زواجهما، وبعدها تحدثت فقط عن ملاحقة الممثلات في الفصل الخامس من مسرحية بيراموس وثيسبي لم تتدخل هيبوليتا في مناقشة هيرميا لأغيوس وثيسيوس وهذا يدل على ضعفها اذ ان قانون الأمزون لا يسمح للرجال باتخاذ قرار في القضايا الهامة.

وما هي القضية التي تكون أكثر أهمية لدى ملكة الأوزن السابقة من الخلاف على استمرار نظام سيطرة الرجل على الأسرة تبين سلبيتها بأنها أذعنت لقوة الرجل وهذا الأذعان كان أمرا متوقعاً ولم تظهر قوة الأنثى التي كانت تمتلكها سابقاً على المسرح .

من المتوقع ان هيبوليتا كانت امرأة قوية جداً قبل ان يهزمها ثيسيوس، وان خضوعها منذ بداية المسرحية يظهر بالتالي قوة الرجل على قوة الزعيمة النسوية السابقة، ان حلماً مثل حلم بوتوم، هذا للإيقاع بالمرأة القوية مرة ثانية يمثل نوعاً من الفنتازيا التي كانت منتشرة في انكلترا في العصر الأليزابيثي .

.3 : صراع تيتانيا من أجل الصبي المسروق :

بينما كانت هيبوليتا مستسلمة لسلطة ثيسيوس، كانت ملكة الجنيات تيتانيا تحاول الاحتفاظ بسلطة الأم في الأسرة: فلم تمنح أوبيرون الصبي المسروق. إذ كان أوبيرون يمثل النظام الأبوي في عالم الجن. ان النظامين المختلفين اللذين يمثلانهما كانا متميزين بشكل واضح في الروايتين عن اصل الصبي المسروق. يتحدث بوك عن "صبي محبوب مسروق من ملك الهند . . وان أوبيرون الغيور يُريد امتلاك الطفل / فارس في ممارسته، لأقتفاء اثر وحوش الغابات" نعرف ان الطفل أمير ابن ملك رباه وعلمه رجل أخر ليكون فارساً. وبعكس وجهة النظر هذه تقص تيتانيا قصة صديقتها التي ماتت وهي تضع طفلها: أمه كانت منذورة لأمري عندما كنا نسخر من.. بطن كبيرة ناتئة بنفخة شهوانية "رحمها الخصب بفارس الشباب" . . لكنها كانت تحتضر وبسبب ذلك الطفل ماتت ولخاطرها أربي أبنها بطريقة خيالية جداً توضح تيتانيا كيف اصبحت أم الطفل حاملاً به. وأي الرجال كان أباه وبما أنها كانت صديقة والدته فهي ترى أنها مسؤولة عن تنشئته. فوصفها لطريقة الإنجاب التي تبين مشاعر الأمومة تتناقض ايضاً مع فكرة ثيسيوس حيث ان يكون الأب مسؤولاً حصريا على الأنجاب في

الحقيقة، الأمر الذي عبر عنه أبو هيرميا قائلاً الرجل الذي ربى فضائلك هيرميا . . / لمن تكونين ما أنت لا قالب شمع / به تتسمين ولسلطته تذعنين . ليس هناك منهج من كلا المنهجين يهتم بالحقيقة لأن كلا الجنسين يحتاجان لأنجاب طفل. على الرغم من أن كلتا الروايتين عن أنجاب الطفل تحمل نفس المصداقية، الا انه يمكن تصورهما في عالم خيالي. لذا استخدم شكسبير هذا الموقف الخيالي ليبين اختيار الأم سيادة الرجل التقليدية. لكن مع وجود حسد أوبيرون لتيتانيا، عندما يقول بوك "هي / تيتانيا / ابتهاجها" يبدو واضح أن أوبيرون أيضاً يشعر بالغيرة من الطفل الذي حصل على حب تيتانيا الذي سلبه منه. ومن اجل إعادة السيطرة عليها مرة أخرى، قرر أوبيرون معاقبة تيتانيا مستخدما جرعة الحب التي صنعها وجعلها تقع في حب بوتوم الذي تحول على الفور إلى حمار. هذا دليل على أحتقاره لها وارهابه أياها وتحديد سلطتها .

يمثل صراع ملكة الجن مع ملك الجن صراع الجنس والقوة في اقصى درجات حدته حيث في العالم الخيالي، يكون من الممكن تقديم صفة الأمومة لتيتانيا لا لأمبراطور الهند. وهذا الأمر يجعل من الممكن رسم صورة لملكة الجن التي تبدو مستقلة عن ملكها .

على أية حال، عندما عاقبها زوجها في النهاية، أثبتت خطئه عندما لم تستطع هيرميا وهيلينا الانتظار حتى تتزوجا وبعدها توافقان على سلطة زوج المستقبل، أن فشل تيتانيا كان واضحاً جداً: في تناقضها مع العاشق الشاب، فتيتانيا لا تحترم الرجال بشكل عام .

بما أن معاقبة تيتانيا سببت سقوط مفاهيمها الاختيارية المعقدة عن الجنس والسلطة. الأمر الذي مثل انتصاراً مهماً على ثورة النساء4 . . ثورية أم رجعية ؟ . منهجان متطرفان في المسرحية بما أن تقديم مجموعة من النساء المتمردات في "حلم منتصف ليلة صيف" كان واضحاً ، فأن مقاصد شكسبير السياسية في أيصال صراعات الجنس هذه إلى المسرح تناقش على نطاق واسع في الوقت الحاضر. سأركز الآن على رايين متطرفين. من جانب راي المؤرخين الحداثيويين أمثال ستيفن غرينبلات الذي ناقش المؤشر الواضح على أنحراف المرأة عن نظام المعايير أن يبين على المسرح ويدل على الثورة . . من جانب اخر النقاد من النساء أمثال شيلا نيلسون غارنر التي أعتبرت الحل في نهاية المسرحية في تعزيز سلطة الرجال.

4 . : يُغلب شكسبير سلطة الرجل على سلطة المراة تركز شيلان نيلسون غارنر على نتيجة ثورة النساء في نهاية المسرحية. ومناقشتها الرئيسة التي كانت، على الرغم من الانتقادات الكثيرة التي تناولت عودة العشاق من عالم الجن. "ومضامينها الأجتماعية والجنسية . . التي مرت دون أن تلاحظ" كان المضمون الرئيس التغلب على السلطة الثورية. عندما وافقت النساء على الزواج ورضين بسيادة أزواج المستقبل .

على الرغم من أن رغبة هيرميا بالزواج من ليساندر كانت مهيمنة عليها وهي تبدو كسبت النقاش، وقد حددت قوتها الثورية التمردية منه مرة أخرى بالزواج. واصبحت مرة أخرى مطيعة للرجل. تبين غارنر بأن "في التسلسل الهرمي القائم في نهاية المسرحية يؤكد نظام سيادة الأب في الأسرة وسلطتة والأصرار على تحديد سلطة المراة ." تركز غارنر على كيف يقوي الرجال سلطتهم بتمزيق ارتباطات المراة الأخرى. وتركز أيضاً بشكل مفصل على العلاقة بين هيرميا وهيلينا وحكاية تيتانيا عن موت صديقتها وهي تضع الطفل الهندي. فضلاً عن انها تقول لقد اصبحت هيبوليتا ضعيفة وذلك فقط بسبب فصلها عن قومها الأمزونيين، لذا عليها أن تذعن لثيسيوس .لقد اكدت هيرميا صداقتها مع هيلينا في بداية المسرحية اذ تحدثتا عن المكان الذي في الغالب كنا "انا وهيلينا نضطجع على أسرة اللهو نفرغ ما في صدرينا بالبوح الجميل .

"وقد فرق الفوز بليساندر بين الصديقتين. وبالتالي انفصلت الواحدة عن الأخرى مؤقتاً وتخلتا في النهاية عن سلطتيهما للرجلين اللذين سيتزوجانهما. "ولأن الرجال كانوا السبب في تمزيق صداقتهما، لذا هن فقدن سلطتهن الأنثوية ."

(فلسفة الاشراق)

حسين ضيائي تربتي

ترجمة عمار كاظم محمد

مقدمة لشرح حكمة الاشراق

كانت طبيعة فلسفة الاشراق مثار جدل لفترة طويلة. فمنذ بدايات القرن الثالث عشر اي بعد عام (١٢٨٨) كتب شمس الدين الشهرزوري: ان فلسفة الاشراق، هي فلسفة الفيض وهي تستند على الكشف او هي فلسفة المشرقيين الفرس كما تسمى ويضيف موضحا انها تعدل نفس الشيء منذ ان كانت فلسفتهم تعتمد على الكشف والذوق ولذلك فهي مرتبطة بالاشراق والذي هو تجل لأنوار العقل في مبادئه الاولية وانبثاقها من الارواح الصافية عند تحررها من مسألة الجسمانية.

اعتمد الفرس في فلسفتهم على الحدس والكشف وقد فعل الفلاسفة اليونانيون نفس الشيء باستثناء ارسطو ومدرسته والذي اعتمد الفكر والقياس المنطقي.

استطاع الشهرزوري ان يحيط بكل من الميزات الاساسية لفلسفة الاشراق ومعظم النقاشات المهمة التي تتصل بطبيعتها.

فلسفة السهروردي تختلف عن سابقتها الاسلامية كفلسفة ابن سينا في اعطاء مبدأ طريق المعرفة لما هو فوري وحدس آني حيث يلعب الحدس دوراً اساسيا على كل من المستوى الاولي للاحساس وفي شكل المعرفة الصوفية المباشرة للموجودات المتعالية والتي دعاها السهروردي في كتابة بـ (الأنوار العقلية).

تقف فلسفته غالبا على الضد بشكل حاد دائماً فيما يبدو فهي متحركة ومدينة الى فلسفة ما قبل الارسطو طاليسية خصوصا افلاطون وكالافلاطونية المحدثة في ايام الامبراطورية الرومانية فانه قد اعترف ان هذه الحكمة قد شرحت بشكل عام بصيغة رمزية في الحكمة القديمة للامم الاخرى وخصوصا المصريين القدماء كما تتمثل في هرمس (المثلث العظمة) والحكمة الفارسية والملوك الحكماء).

الجدل المتصور عادة في تلك الفترة يتمثل بالضبط في تلك الدرجة التي يجب ان ترى فيها فلسفة السهروردي كفلسفة فارسية واذا نظرنا الى الأمر بطريقة اخرى يتمثل هذا الجدل في ما اذا كانت فلسفة السهروردي يجب ان ترى كنظام فلسفي متكامل بالدرجة الأولى او هي مجرد روحانية وعرفان.

يميز السهروردي نفسه فترتين في تفكيره الفلسفي مقسومة بحلم ارسطو المبسوط في

المبدأ الأساسي للمعرفة بالوجود وبقبوله بحقيقة الاشكال الافلاطونية وهناك الاعمال التي كتبت في زمن ما قبل العقدة الارسطية وهناك الاعمال الاخيرة التي عكست افكاره الاشراقية ولأغراضنا (في هذا البحث) تقسم اعمال السهروردي الى اربعة اقسام وهذا النظام مستوحى من تحليل مؤلفاته والمعطى في مقدمة حكمة الاشراق وهي كالتالي:

1. كتب السهروردي العديد من المؤلفات السابقة لتطوره الفلسفي وهي كما يبدو كانت على شكل تمارين.

2. المؤلفات الفارسية والعربية الصوفية حيث كتب العديد من الاعمال التي تعالج موضوع التصوف وافضل ما معروف هو القصص الرمزية المكتوبة بالنثر الفارسي وهناك الادعية ايضاً.

3. مؤلفات الشباب الارسطية وهي ثلاثة اعمال وسيطة وموجزة لعمله الفلسفي الكبير وهي (التلويحات) و(المقاومات) و(المشارع والمطارحات) وقد كتبت هذه المؤلفات باسلوب ابن سينا التقليدي تنتقد الارسطية في عدة نقاط.

4. حكمة الاشراق.

نقد السهروردي المنطقي والميتافيزيقي للارسطية (المشائية) مركزي لمشروعه الفلسفي حيث يقدم السهروردي ماهو فلسفي بالدرجة الاولى مع اعطاء مكان لاستعمال الرمز والخبرة الصوفية وهكذا فانه يفسر ويقيم بمصطلحات فلسفية.

العلاقات المتبادلة بين هذه المؤلفات كانت موضوعا للجدل والتي عكست تفسيرات مختلفة عن طبيعة مشروع السهروردي وبين الباحثين الغربيين هناك نظرتان رئيسيتان:.

اولاً: راي المستشرق الفرنسي الكبير هنري كوربان والذي يرى مشروع السهروردي الفلسفي كـ(تصوف شرقي) ولذلك فالاعمال الارسطية (المشائية) كانت كلها مرحلة انتقالية صافية في تفكيره.

خلال المؤلفات الفلسفية تبرز حكمة الاشراق وحدها كتمثيل لفكر السهروردي الناضج، المهم في ذلك المؤلف هو ميتافيزيقيا الضوء والظلام وبشكل عام العناصر المثيولوجية في فكر السهروردي وفوق ذلك فان القصص الرمزية والمؤلفات الصوفية تعتبر مثلا للمرحلة النهائية والعليا في فكره.

معرفة السهروردي الاولى للثقافة كان عبر ايران القديمة.

ان تفسير كوربان ذو جذور ليست حديثة وهذه الجذور موجودة في الزرادشتية الشرقية لفلسفة الاشراق الهندية (mughal)لذلك فان تفسير كوربان الآنف الذكر قد شرح ليس في دراساته حول السهروردي فحسب بل في ترجماته ايضا وكذلك في اضافاته النقدية لأعمال السهروردي فتصوراته المستخدمة لكلمات مثل (تصوف) و (مشرقي) يعكس البؤرة الاسطورية الاساسية لتفسيرات كوربان.

ترجمته لفلسفة الاشراق تجاهلت المنطق وطبعاته الثلاث للمؤلفات الارسطية (المشائية) (او ربما كان من الافضل القول، ضد الارسطية) حذف منها المنطق والطبيعة وتحتوي على اقسام الميتافيزيقيا فقط.

طرق كهذي تقلل حتما من السمات الفلسفية لفكر السهروردي.

الآخرون. ونحن منهم. نرى ان منهج السهروردي هو منهج فلسفي بالدرجة الاساسية ونعتبر مؤلفات النضج الارسطية (المشائية) كجزء من نفس المنهج الفلسفي

كحكمة الاشراق.

في مثل هذا التفسير فان نقد السهروردي المنطقي والميتافيزيقي للارسطية (المشائية) مركزي لمشروعه الفلسفي حيث يقدم السهروردي ماهو فلسفي بالدرجة الاولى مع اعطاء مكان لاستعمال الرمز والخبرة الصوفية وهكذا فانه يفسر ويقيم بمصطلحات فلسفية.

ان مجموعة النصوص في فلسفة الاشراق تقدم بالطريقة التالية:

التلويحات، المقامات، المشارع والمطارحات وفي النهاية افضل ما عرف والذي يحمل اسما لنظام جديد كعنوانه (فلسفة الاشراق) وبنفس الطريقة كذلك هي ضرورة دراسة كل جزء من كل نص (المنطق والطبيعة والميتافيزقيا) لإكمال فهم فلسفة الاشراق وهذا ما يعززه الشهرزوري في تعليقه الاشراقي الشامل في (شرح حكمة الاشراق).

المؤلفات الرمزية، كما لو كانت ادبية، تبدو كأعمال ليست مركزية اساسا لفلسفة الاشراق.

هذا المدخل الى اعمال السهروردي والذي تبدو فيه معظم المؤلفات الارسطية (المشائية) وفلسفة الاشراق كمجموعات مستقلة متماسكة بصدقها امثلة من التقاليد الفلسفية الايرانية المتاخرة وهي تناقش دائما استعمال السهروردي لمصطلح ابن سينا والفلسفة الاسلامية التي سبقته مثل: اسبقية الماهية، الاشكال الافلاطونية ، مصطلح الوجود، رفض التعريف الارسطوطاليسي وما يتعلق بها.

في مصطلحات فلسفة الاشراق فان تلك القضايا المأخوذة من جزء المنطق و(فلسفة المنطق) هي التي مال كوربان واتباعه الى اهمالها.

اشار السهروردي الى فلسفة المنطق وهي جزء من مصدرين للفلسفة المثالية بمصطلحات مثل: الحكمة البحثية، طريق المشائين ومذهب المشائين اما الجزء الآخر فهو (فلسفة الحدس) والذي له الاولوية في تأسيس مباديء الفلسفة والمصطلحات المستعملة لها مثل : ذوق ، الحكمة الذوقية ، العلم الحضوري وعلم الشهود كلها تشير الى فلسفة الحدس لكنها تختلف حين تستخدم في سياق تقني .

هذا التميز وضع من قبل ارسطو في التحليلات المتاخرة حيث يعطي الاولوية (للقياسات الاساسية المعروفة والمسموح بها) في العلم.

تفسير فلسفة الحدس في اغلب الاحيان (كتجربة صوفية) واتحاد فلسفة المنطق والحدس في نظام موحد الذي هو. فلسفة الاشراق .كان انجاز السهروردي الرئيسي في عيون مؤرخي القرون الوسطى والشارحين للنصوص الاشراقية . قضية فلسفة الاشراق المميزة للسهروردي ومدرسته.

اولاً : عقيدة المعرفة بالوجود: يشدد السهروردي على ان كل معرفة تستلزم مصدرا مباشرا ما وهي مقابلة لا تتوسط بين العارف والمعرف وبصورة عامة فهو قد رفض الآليات الوسيطة كطرق لشرح المصادر المتنوعة للمعرفة وفي اقل تقدير فان ذلك قد استلزم رفض نظريات التخارج والتداخل للتصور وما يشابهها من نظريات لتوضيح الاحاسيس الاخرى اما على مستوى المنطق فهو قد رفض التعريف الارسطي الاساسي

اشار السهروردي الى فلسفة المنطق وهي جزء من مصدرين للفلسفة المثالية بمصطلحات مثل: الحكمة البحثية، طريق المشائين ومذهب المشائين اما الجزء الآخر فهو (فلسفة الحدس) والذي له الاولوية في تأسيس مباديء الفلسفة والمصطلحات المستعملة لها

بإثباته ان جوهر (الاشياء) ممكن ان يدرك من خلال المعرفة المباشرة.

وفي اعلى تقدير كان الحدس يعرف بنفس الطريقة التي تعرف بها الموجودات ما فوق الحسية. المعرفة بالوجود تستحضر ايضاً لحل صعوبة التصورات الارسطية (المشائية) للمعرفة الالهية للاجزاء.

ثانيا : عقيدة أسبقية الماهية: يبدو أن السهروردي نفسه لم يستعمل هذا المصطلح وآخر ترجمة صنفت وجوده كـ(أسبقية الماهية) بالتناقض مع زعم ملا صدرا (لأسبقية الوجود) هذه القضية تظهر من تقسيم ابن سينا المشهور للماهية ووجود الشيء الحقيقي.

برهن السهروردي ان وجود التصنيف الذهني الصحيح لا يتضمن الوجود الحقيقي المطابق له في الاشياء وبكلمة اخرى فان المفاهيم الميتافيزيقية كالوجود، الضرورة ، الوحدة...الخ كانت مجرد اعتبارات عقلية والموجودات الفردية المادية فقط هي الموجودات الحقيقية.

يبدو من الواضح في الختام ان السهروردي نفسه يرى ان السؤال حول الاشكال الافلاطونية قد اصبح هو القضية التي توحده وقدماء الفلاسفة ضد الارسطية (المشائية) ولذلك فانه يرى ان هذه الاشكال ليست كينونات معرفية لكنها تفسير ميتافيزيقي للنظام في الكون فهو يستنبط هذه القضية بمصطلحات عديدة من خلال افكار روحية.

برهن السهروردي ان وجود التصنيف الذهني الصحيح لا يتضمن الوجود الحقيقي المطابق له في الاشياء وبكلمة اخرى فان المفاهيم الميتافيزيقية كالوجود، الضرورة ، الوحدة...الخ كانت مجرد اعتبارات عقلية والموجودات الفردية المادية فقط هي الموجودات الحقيقية.

المشاؤون والذي يعني بهم ابن سينا بشكل رئيسي قد قبلوا تسلسل عشرة من هذه الاشكال لكن الاشراقيين يؤمنون بأن هناك الكثير من هذه الاشكال والكثير منها متساوية بالمنزلة لكنها مختلفة بالنوع.

تاريخ المدرسة الاشراقية: ان اي تاريخ شامل لمدرسة الاشراق لم يكتب لحد الآن ماعدا السنوات القليلة التي مكث السهروردي فيها في حلب. فالمدرسة لم توجد كشيء منظم او ومجموعة مؤسسة بالمقارنة مع الفيثاغورثيين اوالافلاطونيين الاوائل او فلاسفة الاسلام.

يؤكد السهروردي في حكمة الاشراق على ان الفهم الملائم لفلسفته يعتمد على القائم بالكتاب اي خليفة السهروردي ومفسره ذلك إنه يجب ان يكون هناك شخص مضمر في مذهبه .

يعلق الشهرزوري على ذلك قائلا ان رحلات السهروردي كانت بدافع البحث عن مثل هذا النظير الثقافي ولم يجده حيث تفرق تلاميذ السهروردي بمقتله ويبدو اننا لم نعثر على اسم اي واحد منهم.

انتشرت كتب السهروردي بصورة واسعة بعد مقتله لكنها غير مصحوبة بشرح سوى تفسير شفوي تقليدي.

أول مدافع بارز عن فلسفة السهروردي كان الشهرزوري الذي اشتهر في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي وكما يبدو مؤلفا للعديد من الاعمال المقروءة بشكل واسع.

لقد بقي الشهرزوري شخصية غامضة نوعا ما وعلى العكس من بعض التواريخ فهو لم يكن بالتأكيد تلميذا مباشرا للسهروردي ولم يكن قد تعلم بواسطة احد من تلاميذه لكن يبدو من الواضح في مقدمة تعليقه على فلسفة الاشراق ان معرفته بالسهروردي كانت عن طريق الكتب (القراءة).

عرف الشهرزوري جيدا من خلال ثلاثة مؤلفات والتي قرات بصورة واسعة لكنها لم تطبع (لحد الآن) وهي : الموسوعة الفلسفية المسماة (الشجرة الإلهية) وقاموس السيرة الذاتية للفلاسفة الاسلاميين على ضوء المباديء الاشراقية المسمى بـ (نزهة الارواح) وكذلك تعليقه على فلسفة الاشراق. تعليق الشهرزوري على فلسفة الاشراق كان الاساس لتعليق قطب الدين الشيرازي العالم المعروف والذي كان تلميذا لنصير الدين الطوسي

حيث ان تفسيره قد ضم وحل محل تفسير السهروردي وأصبح الواسطة التي من خلالها اصبحت الفلسفة الاشراقية مفهومة لدى الفلاسفة الاسلاميين المتأخرين.

تأثير السهروردي كان واضحا في موسوعة قطب الدين الفلسفية الفارسية والمسماة (درة التاج).

الشارح المبكر الآخر لفلسفة الاشراق كان اليهودي المتحول الى الاسلام ابن كمونة حيث كان كتابه (الجديد في الحكمة) جزء من الفلسفة الاشراقية والذي كتب شرحا على مؤلفات اخرى للسهروردي كالتلويحات.

في القرنين التاليين كان هناك فراغ فلسفي على الرغم من الشروحات التي كتبت حول مؤلفات السهروردي بواسطة غياث الدين دشتكي وجلال الدين الدواني.

في حوالي بداية القرن السادس عشر الميلادي لم يعرف الا القليل حول فلسفة تلك الفترة لكن الاحياء الرئيسي لفلسفة الاشراق كان مقترنا بما تسمى بـ (مدرسة أصفهان) في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر والذي رافقته الرغبة في احياء العلم الزرادشتي في الهند في نفس الفترة.

لقد برز الاهتمام بالسهروردي من قبل طلاب مدرسة اصفهان والذي كان اهتماما فلسفيا كبيرا. لقد كان الداعية العظيم لأفكار السهروردي هو المير داماد (١٠٤٠ هجرية ١٦٣١ ميلادية) حيث اعتبر تلميذه ملا صدرا (صدر المتألهين) من اهم الفلاسفة الاسلاميين في الفترة التي تلت حيث انه انفرد عن المير دامادوالتقاليد الاشراقية ببعض النقاط الهامة واهم قضية كانت هي الحقيقة وأسبقية الوجود بينما اعتبر السهروردي واتباعه الوجود اعتباريا (وجود سببي) ينتج بنشاط العقل لكن ملا صدرا اعتبر ان هناك نوعا عميقا من الوجود لم يطبقه السهروردي في نقده لابن سينا ولذلك فانه من الطريف القول انه في التقاليد الفلسفية الايرانية ان هناك جناحين للتقاليد الاشراقية: الاول ظل وفيا للسهروردي في قضية اسبقية الماهية والآخر يقوده ملا صدرا والذي ينتقد السهروردي في عدة نقاط لكنهم ظلوا يعرفون عن انفسهم بنفس المصطلحات للقضايا التي وضعها السهروردي من قبل.

ومنذ ملا صدرا انقسم الفلاسفة الايرانيون بشكل كبير بين مؤيدين لـ (ملا صدرا) وبين رافضين لنقد ملا صدرا للسهروردي مع رجحان كفة المؤيدين عموما حيث تجد كلا المدرستين في ايران الى يومنا هذا.

مازالت فلسفة الاشراق تدرس في الاكاديميات اللاهوتية في الهند. لقد الهمت السمات الميثولوجية لكتابات السهروردي مجموعة من المثقفين الفرس والذين يقودهم الكاهن الزرادشتي أذهر كيوان.

بالنسبة لهم فان السهروردي بتلميحاته لعقيدة النور والظلام التي استمدها من الفرس القدماء قد كسب احتراما ثقافيا للحكمة الزرادشتية والذي بدا في نتاجات هذه المدرسة كـ (الدساتير) و(دابستان المذهب) والتعبير الفلسفي الاكبر عن المدرسة الهندية يوجد في تعليق (هراوي) الفارسي على فلسفة الاشراق اما في الاجزاء الغربية من العالم الاسلامي على الرغم من تلخيص اجزاء من فلسفة الاشراق موجودة في خزانة الوزير لسان الدين ابن الخطيب (٧٧٦ هجرية ١٣٧٥ ميلادي) واما في فلسفة القرون الوسطى الاوربية فلم يكن لها تأثير على الاطلاق.

المصادر:

Author:Hossein Ziai - Introduction of his book Hikmat ai-Ishraq,
Philosophy of Illuminationist

شرح حكمة الاشراق لشمس الدين محمد الشهرزوري مع مقدمة وتصحيح حسين ضيائي مؤسسة مطالعات وتحقيقات. طهران.

قراءة نقدية لقصة حنون مجيد القصيرة الطويلة (تمهل ..فإنها الحلاوة)

نازك ضمرة - الأردن

قـــصة حـــنون مجيد(تمهل فإنها الحلاوة) وردتني منه بطريق الانترنيت وكانت نشرت في مجلة الاقـــلام، العدد المزدوج ٣ - ٤ آذار ونيســـان من عام ٢٠٠٥، تنقـــلك الى أجواء حنون وتحصرك في أفكاره برغم بعد المسافة واضطراب العالم، فلا تتوقع من ذلك الإنسـان الســـتيني ما تقـــرؤه في قـــصته (تمهل انها الحلاوة)، في مكان عراقي متخيل يجعل للقصة مضموناً ثرياً، يجمد الشجر والحجر، ويوقف الزمان في اللازمان، يحملك الى موقـــع بـــطلي القـــصة، مجســـداً أمامك كل همزة أو لمزة أو مزة، كي تبقى بـكل حواسـك حـائراً متحـفزاً عاجزاً عن الحركة أو التدخل، مختزلاً بـــين بـــائعة الحلوى وطريدها الذي تحاول عجنه وخلقـــه كما تتطلب مشـــاعرها وأهواؤها، تتجلى على مســـامعك فقـط، وكأنما وضعت عصابة على عينيك، فلا تتمكن من مشـاهدة ردود أفعال بطلي القصة، أو هكذا أراد حنون لبطليه، حواراً كلامياً، تتوالد عبره المفردات المنتقاة بعناية وتسلسل، أسرار قوة النفس البشـرية وضعفها تتواصل عبر مســامعنا في حبـــال تواصل مع شـــياطين طفولة وطيش وبـــوهيمية ، يجذبـك المتحـــدثان لتصبـــح طفوليا على مكان القـــــصة المتخيل أو الحقيقي، وهو ما جعل للقصة مضموناً ثرياً، فأثر المكان يحمل دلائل تبـــــين الحميمية والصدق وتسـهل لبـطلي القـصة اقـتطاع الوقت الكافي لقول كل ما يخطر ببال أي منهما ، لا يحوران ولا يدوران عن بؤرة الخلاف أو إنه الاتفاق، وبجمود فلســـــفي مكاني ملتصق بـــــالأرض وفي نفس المكان، ليس كفيلم سـينمائي أو تلفزيوني تضيء الكاميرا لك ما غمض من قـــــول أو فعل فيه وتجلوه لك، لكن بخبث بـطلي القصة وتحاورهما حسـب، كل يحاول أن يثير مشـــاعر الآخر فيحـــيله الى طائش مطالب ملحـــاح، حـــتى تتاح الفرصة للآخر كي يتمنع ويظهر مماطلة أو يتهيأ لثمن يتناســب وحـجم اهتراء قـماش الصبر عند المتهور منهما، (تفضل ..حلاوة..حـــلاوة يا ســـيدي..ذق حـــلاوتي)، (فرد وثمة حســـرة غامضة اخترقت صدره قـائلاً: الآن يا سيدتي وفي مثل هذا العمر؟) يتصنع بـــطل القـــصة ســـذاجة وغفلة مســـــتخدماً كل مفردات المماطلة واللف والدوران، وتســـتخدم بـائعة الحلوى كل ما أوتيت من قـــدرة على االتلميح والاغـواء بحـذر دون انـــزلاق في المحظـــور ولا

إسفاف، وتتجلى قدرة كاتب القصة على متابعة تلك الحوارات المطولة، (ذق مرة ولسوف تستزيد / كلا لن أذوق/ لماذا؟ ألا ترى بعينيك؟/ بلى أرى والحلاوة عموماً شيء مغر) حريصاً على أن يبقيك في ذروة الحدث، كي لا تمل وتترك البطلين وشأنهما وتنأى الى عمل ما أو قول يظهر نقمتك وحقدك على بطلي القصة، لكن حنون مجيد ينجح أيما نجاح في ابقائك ضمن إسار، وبين سطوره، تثبت عينيك بل حواسك متابعاً كل كلمة وكل نأمة وكل حركة من أي من بطلي القصة، علهما يريحانك او تستريح ان ارتاحا حول مفهوم الحلاوة وتذوقها وجدوى ذلك، لم يتطرق السارد على خشية بطل القصة من الاذى الذي قد يكون في الحلوى وتذوقها وجدوى ذلك، لم يتطرق السارد على خشية بطل القصة من الأذى الذي قد يكون في الحلوى المعروضة، كمرض أو ميكروب او جرثومة لأنها مكشوفة او شبه مباحة على الاقل لبطل القصة، ثم إننا لم نكتشف دواعي اهتمام بائعة الحلوى بهذا الشخص على دون سواه، ولم تنجلِ لنا مؤهلات ذلك البطل، وما العلامات المقنعة لاستعداده المفاجئ للمماطلة والتمنع والترفع، لم يتطرق كاتب القصة لمعتقدات طائفية او دينية او تراثية او اخلاقية او فلسفية تبرر سلوك الرجل المتعفف عن مجرد تذوق الحلوى. (كلا! لست مصاباً بأيما عطب، الصحة سالمة تماماً ، إنما الحلاوة...) يتصور القارئ نفسه تتلوى

حنون مجيد ينجح أيما نجاح في ابقائك ضمن إسار، وبين سطوره، تثبت عينيك بل حواسك متابعاً كل كلمة وكل نأمة وكل حركة من أي من بطلي القصة، علهما يريحانك او تستريح ان ارتاحا حول مفهوم الحلاوة وتذوقها وجدوى ذلك

في زاوية او في شق وهي تتابع وتبصبص على فعل يتبع تلك الحوارات المطولة، أو كأنك كلب رقابة حسن التدريب تقترب من موقع الحدث قليلاً قليلاً، تود أن تسمع كل كلمة، وتشاهد أي لمسة أو غمزة أو حبة عرق تنز من اي مكان في جسم أي منهما، بائعة الحلوى التي تعرض حلاوتها، على الرجل الذي يماطل ويلف ويدور ويتمنع متبعاً مختلف الأساليب كي لايقع في خطأ قد يكون قاتلاً أو فاضحاً أو حذر أي ضرر أو ما يشبه ذلك، وتلك موهبة حنون مجيد التي يتميز بها في معظم كتاباته، هو لغز دائماً، وكتاباته ألغاز وطرق وعرة المسالك مطولة وملتوية، يتحدى قارئه ويختبره ان كان لديه قدرة على مواصلة البقاء بمحاذاته وفي أجوائه، وتسأل نفسك انت أيضاً وباستمرار إن كنت ستبقى متمكناً من الامساك بحبل التواصل معه، واستدرك أن من الصعب على الانسان العادي ذلك، وخاصة لمن لا يعرف كاتبنا الكبير حنون مجيد، لا تستطيع مجاراته في سرده الا اذا تداخلت في ثنايا مفرداته، وتقطيعات جمله، واوجه الدلالات والبدائل والأطياف التي ترافق تعابيره، مطيلٌ مماطل ولا شك ، لكن عليك ان لا تنسى (منذ سنين .. والله لا ادري كم مضى على آخر مرة ذقت فيها هذا الذي تبيعين وتدعونني اليه) فتجيبه بائعة الحلوى: (لماذا لا تجرب الآن.. الحلاوة تمنح الجسد طاقة، وتصرف عنه سمومه المتراكمة ، وتطرد حزن النفس) أن حنون مجيد ، ذو النفس الذي بلا انفاس متعددة، ينزف في كتابته معبراً عن احساسه بموت قبلي ، موت عاشهُ وعايشهُ واقتربَ منه، وكاد الوقوع فيه وما زال، لذلك نسي العجلة والتسرع والتسارع الذي هو سمة هذا العصر حتى الجنون، الموسيقى سريعة،

إيقاع رقص السعادة والغضب سريع الموت سريع ، النصر سريع، والهزيمة أسرع مما يتصوره عقل انسان او منطق ، سقوط عظماء كهتلر وعرب امثاله وهزيمة إسرائيل في لبنان، وعواقب انفصال غزة أخيراً أمور كلها تمت في ساعات، ولو اقتربنا من الأحداث أكثر لوجدنا أن لحظة الانهيار احتاجت دقائق فاصلة بين الغرور والثقة، وبين الاستسلام والاعتراف بالنكسة، كما مهر العرب وتخصصوا في اختراع التسميات للنكبات. (لقد أسلت لعابي ايتها الشيطانة الحمراء) ويصعب علينا فهم ما قصده حنون مجيد حين وصف بائعة الحلوى بمفردة (الحمراء)؛ تقول له: (أعرض عليك حلاوة لم تذق عمرك، ولا أدري لماذا انا أمينة معك الى هذه الدرجة؟ وصبوره معك الى هذ الحد؟) وثانية يدفعنا حنون مجيد دفعاً وئيداً الى استذكار تمنع يوسف مع زليخة، بالنقيض تماماً مما حدث حين سارع آدم لتذوق التفاح من حواء ودون مماطلة ولا تأخير او تفكير.

لو اقتربنا من الأحداث أكثر لوجدنا أن لحظة الانهيار احتاجت دقائق فاصلة بين الغرور والثقة، وبين الاستسلام والاعتراف بالنكسة، كما مهر العرب وتخصصوا في اختراع التسميات للنكبات

قصة حنون مجيد تبتعد عن المباشرة في المبنى والتراكيب، لكن رمزيتها والشفافية التي تتخلل كل سطر او فقرة أو الحاح من بائعة الحلوى، وعبر أجابة الرجل الواقف الصابر طويلاً دون كلل ولا ملل، لا ينسحب ولا يهرب ولا يتخلى عن أجواء الحلاوة، (أنت تفكرين بحلاوتك وانا افكر في حلاوتي/ حلاوتك؟ نعم!/ وما هي حلاوتك ياترى؟/ الكون وما يزخر به من اشياء)، وكأني أشاهد حنون مجيد حاضراً محاصراً ومراقباً للرجل العجوز حاملاً صحيفته في رواية غابرييل غارسيا ماركيز المعنونة (خطبة لاذعة ضد رجل جالس)، تفعل حواؤه او زوجه كل النشاطات التي يمكن أن تحدث في المنزل كي تثير اهتمامه، أو لتسمع منه اي تعليق، لكن رجلها يبقى ثابتاً جالساً مع صحيفته، وكأنه تمثال رخامي ، يخالف طبيعة الأنسان منذ الساعات الأولى للتكوين البشري، (صمت وتراءت امام عينيه سبل لم تالفها عينان من قبل) بطل حنون مجيد يعلم الانسان الكثير من المداورات والمناورات، وتتكرر المآسي الإنسانية مع ما تجلبه الحلاوة من آلام بعد تذوقها، وإسقاطاته تبعدك تارة وتقربك تارة أخرى عما يريد التبئير عليه، تجذبك الى قلب الحدث، وحين تتنبه تجد نفسك أبعد ما تكون عن المنطق والفهم، ومع ذلك يصر كاتب القصة على جعلك تحس أنه بدون اندماجك معه كشاهد أو مشاهد أو قاض، مضلل أو محلل، كي تزيد استعداداً للاقتراب من بطلي القصة ومتحفزاً ، تتنصت على بائعة الحلوى وهي تفكر بأسلوب ما تتأكد من خلال ان الذكر المقابل فهم تلغيزها، وبالمقابل يلجأ الرجل بمزاجه الهادئ الى المراوغة والتصبر والتمنع، يريد أثبات عكس المألوف في الطبيعة البشرية، آدم لم يستطع أن يقاوم إغراء حلوى حواء وتفاحها، بل سارع لتلبية نداء الغريزة واختصر القصة وسرعان ما انتهت الحكاية الى ما انتهت اليه، ليجد نفسه وحواءه يصارعان من أجل البقاء في ارض موحشة تتطلب منهما الشقاء والعمل ليل نهار لضمان البقاء على قيد الحياة، لكن حنون مجيد مبدع من نوع خاص، يكابدك ويكايدك ويغيظك ،وأحيانا

ينفرك، لكنك تحس انك دبور أو ذكر نحل لا تقوى قوة على منعه من الاقتراب من منهل الحلوى. نعم كالنحل لا كالذبابة كما أشار في قصته . وعشق النحل للحلاوة أساس حياته، يخرج لنا منه عسلاً مصفى فيه شفاء لمعظم الأدواء. ومع استطراده ومحاولة مشاغلتك كي يبعد عن نفسه السوء، الا ان العنكبوت بهدوئه وادعائه المسالمة والطيبة المدعاة والكسل سيمسك بالذبابة الفضولية ، وستقع بين أطرافه، فيمتص رحيقها ودمها وكل ذرة حياة في كيانها . ثم سرعان ما يعود الى هدوئه مسالماً لا يقوى على الحركة ربما، انتظاراً لفريسة جديدة أو حلوى من نوع آخر، مثل ذلك الذي يقضي الوقت الطويل يلف ويدور حول فريسة في سهرة حمراء، يحوم بطرق مواربة او مباشرة، وحسب خطط حربية واقتصادية ورأسمالية كي يضمن أن الحلوى ستكون كلها له، والتذوق يزيد الجائع نهماً وفجاجة.

هذه الحوارات المطولة الممتعة عن موضوع مشبع بالرمزية والكناية وكثرة الاستعارات والتشبيهات في سلاسة حول نقطة لا انبعاج فيها، لولب يدور ويدور حول نفسه، ليزداد وضوحاً وقوة، وليتخذ شكله الجلي المميز. تقول بائعة الحلوى (تتحدث عن السكر؟ اي سكر تقصد؟، فيجيبها الرجل : آه، أنت امرأة تعرفين أشياء كثيرة، مدرسة حياة ومدرسة كلام)، وتتجلى مفاهيم الكاتب الفلسفية عن الحياة حين يقول بطل القصة: (لكن لأقل لك أن سكر المادة يفنى ولا خالد الا سكر الوجود)

القارئ الذي لم يعتد على نمطية حنون مجيد في كتابه، قد ينفر او يمل قبل ان ياتي على الصفحة الأولى من قصته، هذا من ناحية، ولكن وقبل أن اغادر هذه النقطة، إنه حنون مجيد العراقي الجنوبي الأصل البغدادي المنشأ والممارسة، لا يتغير، حتى لو قرأ كل ماكتب من ادب وقصة ونقد وفلسفة في العالم كله، وهكذا بنى معماره الأدبي التعبيري، وسلك مفاهيم فلسفية مشبعة بالموروث وبالفكر اليساري والتشويه والتغليب والتقليب والتعليب، وربما يريد أن يجعلنا نحس بعذوبة الحياة حين ينضح نبع عذاباته، وقصة(تمهل ..فإنها الحلاوة) كتاب مضغوط في قصة تكشف خبايا هذا الشاب فكراً والمستعجز شكلاً، وكما قال السابقون ووافقهم اللاحقون بأن الكلمة فاضحة، تجنبت كثيراً وفي مرات سابقة الكتابة عن ابداعات حنون وخاصة عن بعض ما أنتجه في السنوات العشر الاخيرة، حذراً من أن اقسو او أن اقصر في حق اديب أصيل يحاول الكثيرون إغفال تواجده على ساحة الأدب العراقية والفلسفة، ومع أنه مقل كان قبل سقوط بغداد، ولا اعلم حجم ما فاض به قلمه في السنوات الخمس الماضيات لتباعدنا في المكان، ويعز التواصل والأمان.

وحين يتطرق البطل الى وصف حلاوات مصر، ارى ذلك إطالة في القصة تفسد عمق فلسفتها وتكثيف لغتها ومفرداتها ، وهو انبعاج أو تعريج لم يضف للقصة رمزاً ولا مبنى يثريها، بل ربما سبب لها ترهلاً بسيطا ولو انه قصير في تلك الفقرة، يعود الكاتب بعدها الى خطه الساخن لمتابعة السرد ممسكاً بتلابيب القارئ ثانية حتى النهاية.

وفي الختام فإن القاص حنون مجيد قامة أدبية وفكرية وفلسفية عالية، نخلة ضاربة جذورها نامية منتجة، عراقية تهتز لكنها تعلو كل يوم، وليس من السهل ان تكتب نقداً عن قامة عالية مثله، الأديب والمفكر والعقائدي امتزجت كلها في دمه وترسبت وتفاعلت منذ زمن يقارب نصف قرن، عمل وقرأ وعانى وتعذب وجاع ومرض ولم يتوقف، مازال يصهر أحاسيسه ومشاعره وتجاربه وعقله ومخاوفه ليسيلها عبر قلمه على الورق ، كأنما يريد اصلاح العالم، او انه يريد ان تكون كتابته البلسم لأمراض الانسان الشرقي والعرب خاصة، عراقي ريفي بدوي تخيلي جنوبي حتى النخاع، وبرغم طول عيشه في عاصمة الفكر والأدب والقلق والاضطراب والململة الا انك تجده الطفل أو المراهق أو الشاب الرومانتيكي الساذج تارة، والغرير تارة، والمجرب المكافح بقوة في مرات متكررة تالية.

٢٠٠٧/٧/٥

خطوط متقاطعة

احمد خلف وقصة درس في الانشاء

محمد علوان جبر

صنعت السلطة الدكتاتورية مؤسسة مؤدلجة سلفاً، وسنّت من خلالها شريعة الانتخاب، فهي مقفلة في وجه الابداع الحقيقي الحر، ومفتوحة ومهيأة ومدعومة بايديولوجية خاصة بها، تستقبل كل شيء يصب في تكريس الفن الذي تريده، وما يخدمها حصراً، فكل شيء يمجد الدكتاتور .. والحرب .. والخراب مقبول. وبتنا امام كم هائل من مطبوعات قصصية وشعرية مفرغة من الجمال ومليئة هذه الفوضى ولا شيء فيها الا المهانة والتطبيل. ولكن مقابل هذه الفوضى الفكرية، كانت ثمة خطوط تتقاطع مع التطبيل، وتبتعد عنه بالمسافات المتاحة وهي تستخدم الرمز تارة او بالدوران حول نقاط معتمة في خارطة التاريخ عبرمشاريع اساسية بنائية في رواية او قصة قصيرة والامثلة في هذا الموضوع كثيرة لكني ساذكر مجموعة القاص المبدع احمد خلف ((خريف البلدة))الصادرة عام ١٩٩٥ عن دار الشؤون الثقافية لسببين اولهما ان اغلب قصص المجموعة قابلة للتأويل لاستخدامها الرمز (الخطر) تارة والبنى المخلّقة. ميزتان تمتزجان حيث يشير الخليط الى الخراب والموت المجاني. والسبب الاخر اذ اقيمت احتفالية من قبل الاتحاد العام للادباء الكتاب في العراق بمناسبة صدور المجموعة على حدائق الاتحاد ادارها الناقد الراحل د. عبد الجبار داود البصري...كان الحضور خليطاً من كتاب قصة وشعر و(غيرهم) اشاد الحضور بالمجموعة وطلب من القاص ان يقدم شهادته التي بدأها بسيل من الاسئلة ...((ما المطلوب من القاص الان..؟)) ((وبأي اسلوب يجب ان يكتب..؟)) انا اعتقد (والحديث للقاص) ان هناك علاقة مفروضة وحلقة تجبرنا ان نكتب بطريقة ((بيدرو)) بطل قصة ((درس في الانشاء)) للقاص التشيلي (انطونيوسكارمينا) المنشورة في جريدة الجمهورية. ساد صمت قطعه محاور ليعود الصمت مرة أخرى ليقطعه القاص احمد خلف وهو يواصل شهادته الجريئة ومن على منبر اتحاد الادباء.

كانت الإشارة واضحة لكل من قرا قصة الانشاء.. وتتلخص في ان على المبدع اذا اراد السلامة عليه ان يسير في المساحة المحسوبة

امامه..ولهذا اياك ايها القـــاص..ايها الشـــاعر من تجاوزها..اما ان تقول الحقيقة فتسحق .. او تصمت.. او تتوارى خلف تلال التأويل رغم الخطر الذي يحدق بك لان هذا يتطلب منك ان تتسلل عبر حقول الغام شائكة ومتداخلة ، او تفعل ما فعله ((بـــيدرو)) الصبي الذي يحصل على كرة بلاســتيكية بمناسبـة عيد ميلاده التاسع.. والذي يراقب اشارات ابيه ان يصمت لكي يصغي الى المذياع، ويراقـب زوار والده وهم يلصقـون اذانهم بالمذياع ويتساءل ((..لماذا يصغي هؤلاء دائماً الى المذياع الذي يضج بفضاعة..؟)) ((لانه يقول اشياء مهمة)) يجيبـه والده((...وما هي ؟)) (..اشـياءعنا وعن بلادنا)هذه الاسئلة والاجوبة كانت تتكرر كل يوم ولان الســلطة الفاشـــية كانت تريد اختراق المعارضة والمعارضين من ابـناء القرى الفلاحـية، فقـد دسـت جنرالات في مدارس الطلبـــة الصغار لاســـتخلاص واكتشاف ما يفعله ابـناء القرى من خلال حـيل قـذرة يمكن ان تنطلي على اطفال المدارس والمســألة جرت كالاتي: يدخل معلم الصف متيبسـاً ((مرتعشــاً)) ، ودخل خلفه رجل بملابــــس عســـكرية ويتمنطق بمسدسين ((. انهضوا واستقيموا في وقـوفكم..)) نهض الاطفال وانتظروا ماذا يقـول لهم ذو البـزة العسكرية، ابتسم بشاربه الكث تحت النظارة السوداء وقـال .. ((. صبـاح الخير..انا الكابـتن ((رومو)) وقـد جئت بأسـم الحكومة ، وهذا يعني من الجنرال ((بينوشـت)) ..جئت ادعو كل الاطفال هنا في هذه المدرســـة الى مسابقـــة انشائية..والذي يكتب افضل انشاء سوف يحصل على ميدالية ذهبـية يسـتلمها من الجنرال نفسـه ومثل هذا الحزام بـالوان العلم الشيلي)). اجلســوا واســتمعوا ..اطاعه الاطفال.. قـــال الضابـــط ((حســناً اخرجوا دفاتركم واكتبـوا اســم الموضوع..((ما يفعل والدي في المســاء)) هل فهمتم وهذا يعني ما تفعلون انتم وابـاؤكم وامهاتكم حين يتكلمون ..ماذا يقولون عندما يشاهدون صورة الجنرال في التلفزيون ..كل شـــــيء تتذكرونه تماماً((كل شيء ..باشروا قبل ان يضع ((بـيدرو)) قلم الرصاص على الكراس، تذكر ما حـــدث بـــالامس ان جنوداً يركبـون سـيارة جيب عسـكرية اقـتادوا ((ابـا دانيال)) صديقـه في الملعب وحـينما سـأل دانيال عن السبب اجابه ((لان ابي يساري)) وفي البيت سأل والده ((بابـا هل انت يســاري)) وبـاغته بسـؤال اخر((وهل سـيأخذونك الى السجن)) وحـينما هز رأسـه وهو يبعد المذياع من اذانه التقط كلمة ((الزمرة الفاشـية)) فسـأل اباه ((. ابي هل انا ضد الفاشية ايضاً..؟

. لا يجوز ان تقول ذلك. يقول الاب. لماذا؟

. الاطفال ليسـوا ضد احـد، الاطفال اطفال فحسـب ..الاطفال في سنك لابد ان يذهبوا الى المدرسة وان يقرأوا كثيراً). تذكر هذه الاحـداث قبـل ان يكتب موضوعه الانشائي وكان كالآتي:

((حين يأتي ابي من العمل، اذهب لاستقبـاله.. احـياناً تكون في البيت وعندما يأتي الى البيت تقول له مرحباً، وكيف امضيت يوم عملك؟ يقــــول لها : بشــــكل جيد..وانت..؟ فتقـول : كالمعتاد بـعد ذلك اخرج لكي العب كرة القدم. وانا افضل تسجيل الاهداف بضربـات الرأس، دانيال يحب ان يكون حـارس مرمى ويغضب لانه لا يقدر ان يصد ضرباتي، تقول امي لقد حان وقت الطعام، نجلس الى الطاولة واكل كل شــيء فيما بــعد.. يجلس ابـي وامي في غرفة الجلوس ويلعبـان الشـطرنج وانا اعد واجبـاتي المدرسـية، ثم نذهب بـعد ذلك الى الفراش))

حـينما تم تصحـيح انشـاء بـيدرو كتب (المعلم) بالحبر الاخضر ((جيد جداً، ذكي)) قـرأ الاب الانشـاء واعطاه الى الام، حــين رفعت نظرها من الورقـــة شـــع وجهها بابتسـامة مضيئة وانعكسـت تلك الابتسـامة على وجه الاب فقال:

((. نعم لابد ان نشتري شطرنجاً في الاحداث فقط)).

الى هنا انتهت القـصة، وكذلك انتهت الامسـية لكني لا اعلم ماالذي حـدث بـعدها، هل اتصل (احـدهم) بـأحمد خلف وطلب منه ايضاح اشـارته الى قـــصة ((درس في الانشاء))

من إصدارات

دار الشؤون الثقافية

إعداد : أحلام الكناني



رفد دارالشؤون الثقافية العامة للمثقفين والأدباء من زادها الفكري ما زال مستمراً وآخر ما صدر عن الدار دراسة تحت عنوان (تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة) للكاتب كريم شغيدل ضمن سلسلة رسائل جامعية..لم يكن الشعر في يوم من الأيام بديلاً مطلقاً لرسائل التعبير الفني وأجناسه وأن كان مركزاً لمعظم ثقافات العالم. العربية على وجه الخصوص وعلى الرغم من وجود ما ينبئ بكونه أصلاً لكل الفنون في اشكالها البدائية..هذه الكلمات ضمن المقدمة التي قدمها الكاتب (كريم شغيدل) لدراسته الواسعة حول تداخل الفنون في القصيدة العراقية والتي كانت من ثلاثة فصول الأول منها – وسائل التداخل التشكيلي وانماطه ومجالاته – والثاني اشكال التداخل السردي والثالث – مجالات الدراما والسينما والموسيقى وقد اعتمد الكاتب على عدة مصادر منها : ١. القرآن الكريم . ٢. اخبار المعنى – اديب كمال الدين، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٩٦. ٣. ارض خضراء مثل ابواب السنة، نصيف الناصري، الموسيقى العربية للدراسات والنشر – بيروت ١٩٩٦. ٤. بوصلات، عبد الهادي الفرطوسي، مطبعة الأدباء في النجف الأشرف. ٥. عتبات، زيارة مهدي، دار الحرية، دار الرشيد للنشر بغداد ١٩٨١.



وصدر أيضاً عن دار الشؤون الثقافية العامة ضمن سلسلة رسائل جامعية (الصدق الفني في الشعر العربي) حتى نهاية القرن السابع الهجري للدكتور عبد الهادي خضير نيشان احتوت الدراسة على فصول عديدة الفصل الأول احتوى شرحاً وافياً لمادة الشعر والحقيقة عند العرب.. وظواهر الحقيقة في نقد الشعر عند العرب الشعر والحقيقة في التطبيق في الفصل الثاني.. والشعر والخيال في الفصل الثالث.. والشعر والصدق الفني في الفصل الرابع.. أما الفصل الخامس من الدراسة فتناول موضوع الصدق معياراً نقدياً..

وفي ختام الدراسة وضح الكاتب بأن هذا البحث قدم عرضاً وافياً لمسألة (الصدق الفني) عبر تلمسها في أركان العملية الإبداعية عند الشاعر العربي..

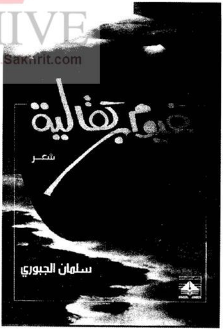
إصدارات



وصدر أيضاً ديوان شعري للشاعر إبراهيم الخياط تحت عنوان (جمهورية البرتقال) وهو من منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، تضمن الديوان العديد من القصائد الشعرية التي يلتمس القارئ بها حبه لوطنه فهو شاعر متميز بشعره وبأسلوب كتاباته الشعرية ونذكر من القصائد التي نشرت ضمن ديوانه.. – زينب – قلبي – النبي الصامت – وبعقوبة

اخترنا منها :

بكتني حتى شح نهرها الكريم، ومثل المؤدب
زوربا تتباهى برقصتها الأسود فتهرب
قلاعي من بين البيادق المكفوفة
واحدة.. واحدة.. إلى خانة النهر، أو حانة النهر..



وصدر مؤخراً عن دار الشؤون الثقافية العامة ديوان شعري بعنوان (غيوم برتقالية) للشاعر سلمان الجبوري

ضم الديوان العديد من القصائد الشعرية التي حاكى من خلال قصائده والده في قصيدته (التخت الخشبي) ومن أبيات القصيدة :

كل عانق زوجته
واستلقى في سفن الأحلام
رفع المرسى..
نشر الأشرعة البيض.. ونام
إلا تختاً خشبياً..
يتأرجح تحت جدار سكران
كان عليه اثنان
طفل ابن ثمان
يغرق في لجة نوم ويعوم
وأب يتأمله في كل حنان

ومن قصائد الديوان – رائحة الأم – رحلة في الأحلام – رجل أحببته – فارنا – ورق من ذهب.. ويعد هذا الديوان من ضمن منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق وبالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة وهو في الأعداد يحتل العدد السادس من الدواوين المنشورة للشاعر نفسه..